مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم
MOHAMMED BIN RASHID
AL MAKTOUM FOUNDATION



عبد اللّه إبراهيم

موسوعة السرد العربيّ

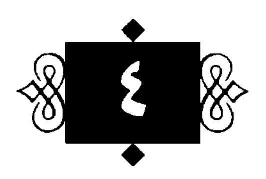






عبد اللّه إبراهيم

موسوعة السرد العربيّ



عبدالله إبراهيم

موسوعة السرد العربيّ

٤



ABDULLAH IBRAHIM

ENCYCLOPEDIA OF ARABIC NARRATIVE

عبدالله إبراهيم

موسوعة السرد العربيّ

موافقة «المجلس الوطني للإعلام» بدولة الإمارات العربية المتحدة
رقم: (142181) تاريخ (2016/9/21).

ISBN: 978-9948-02-419-4

الطبعة الأولى: تشرين أول / أكتوبر 2016م / 1438هـ



توزيع:

قنديل للطباعة والنشر والتوزيع

Qindeel for printing, publishing & distribution

ص. ب. : 71474 شارع الشيخ زايد – دبي – دولة الإمارات العربية المتحدة

البريد الإلكتروني: info@qindeel.ae - الموقع الالكتروني: www.qindeel.ae

مقدمة

استدرجت قضيّة أصول الرواية ومصادرها ونشأتها وريادتها ، بوصفها لبّ السرديّة العربيّة الحديثة ، آراء كثيرة ، منها : ما ينكر على الموروث السرديّ القديم إمكانية أن يكون أصلاً من أصولها ، وآخر يراه حضنًا ترعرعت بذورها في أوساطه ، وغيره يؤكد أنّه الأب الشرعيّ لها . وثَمّةَ آراء تراها مزيجًا من مناهل عربيّة وغربيّة ، وهنالك أخيرًا الرأي الشائع الذي يرى أنّ الرواية مستجلبة من الأدب الغربيّ ، وأنها دخيلة على الأدب العربيّ من ناحية الأصل والأسلوب والبناء والنوع ، وأنّ المعايير المشتقّة من الرواية الغربيّة هي التي شاعت ، ووظّفت فيها ؛ وعليه فهي بمفهومها النوعيّ ، نبتة مستعارة من بستان الغرب ، وقد لاقت رواجًا ؛ لأنّ الثقافة الغربيّة هيّأت لها أرضيّة مناسبة في القرن التاسع عشر ، فيسّرت أمر ظهورها وقبولها . الرواية العربيّة ، طبقًا لهذا الرأي ، في أرقى نماذجها وأشكالها ، إنّما تنحو منحًى غربيًا في نوع من المحاكاة المكشوفة لما استُحدث في الرواية الغربيّة خلال القرنين التاسع عشر والعشرين .

ومن الواضح أنّ هذه الآراء تتشابك وتتقاطع ، ثم تتعارض وتتناقض ؛ لأسباب ، منها : أنّ أحكامها لا تستند إلى أرضيّة شاملة من التصوّرات التي تأخذ بالحسبان كلّ الظواهر الثقافيّة المعقّدة التي شهدتها الثقافة العربيّة في القرن التاسع عشر ، فتلك الآراء جرّدت النوع الروائيّ من أبعاده الشاملة ، وبالغت في تضييق خصائصه السرديّة ، وقصَرته على بنية محددة لها صلة بالرواية الغربيّة . إلى ذلك فكثير منها أراد انتزاع الرواية من سياقها الثقافيّ الذي غذّاها بخصائصها العامّة ، وحدّد وظيفتها التمثيليّة ، وبذلك اصطنعتْ تلك الآراء للرواية رصيدًا مستعارًا من سياق آخر .

ليس ثَمّةَ موضوع التبست حوله الآراء وتضاربت مثلما حصل لموضوع أصول السرديّة العربيّة الحديثة ، وفي مقدمتها الرواية ، ويعود ذلك إلى تغليب مرجعيّة مؤثّرة على أخرى ، أو اختزال ظروف النشأة إلى سبب دون آخر ، فضلاً عن الميل الواضح إلى اعتماد مبدأ المقايسة بينها وبين السرديّات الغربيّة الحديثة ، فلم يولَ اهتمام موضوعيّ للبحث في المهاد الثقافيّ الذي أدّت تفاعلاته إلى مخاض صعب وطويل ، تبلورت ملامحه خلال عشرات السنين ، فيفضي إلى ظهور الشكل السرديّ الجديد : الرواية العربيّة .

أقول إنَّه لم يولَ اهتمام معمّق وجادّ ودقيق وموضوعيّ ، ليس بهدف التقليل من قيمة كثير من الدراسات التي بحثت في هذه القضيّة الشائكة ، إنّما لأنَّ معظمها اتّبع الطريقة التقليديّة في تاريخ الأفكار ، أي الطريقة الخطيّة التي تتعقّب الحوادث ، وتؤرّخ للوقائع ، ولا تستنطق السياقات الثقافيّة ، ولا تعنى بعلاقات التراسل بين تلك السياقات والظواهر الأدبيّة ، ولا تلتفت إلى التفاعلات الضمنيّة فيما بينها ، تلك التفاعلات المتوارية وراء الأحداث ، والمختفية في تضاعيف النصوص الأدبيّة السائدة ، ولم تُشغل بالتفكّك غير المنظور للمرويّات السرديّة القديمة ، ولا إلى الكيفيّة التي قامت بها النصوص في تمثّل المرجعيّات المتحوّلة .

في الغالب ، لم يَجرِ بحث موسّع في عمليّة انكسار النسق التقليديّ الذي مثّلته المرويّات الموروثة ، وبداية انهيار الأبنية السرديّة وتحلّلها ، وامتصاص كثير من سماتها الفنّيّة والدلاليّة من قبل النصوص السرديّة التي انفصلت تدريجيًا عنها ، لكنها ما زالت تعتاش على خصائصها العامّة ، فالسمات المميّزة للنوع الجديد لا تنبثق فجأة من الفراغ ، إنَّها تستظلّ بسمات الأنواع السابقة ، لكنها تقوم ، في الوقت نفسه ، بتنحية بعضها ، والتمرّد على الأخرى ، وتوظيف ما تراه مناسبًا رصيدًا لها .

يقع انعطاف غير محسوس في كيفيّة ترتيب المكوّنات الأساسيّة للبنية السرديّة ، دون الانقطاع الكليّ عن الترتيب الشائع لمكوّنات تلك البنية ، وبمرور

الوقت تتبلور السُنن الجديدة شيئًا فشيئًا ، وتلوح معالم نوع جديد ؛ فلا يمكن رصد تشكُّل الأنواع وتحلُّلها من قبل الدراسات الباحثة في تاريخ الأنواع الأدبيّة ، لذا يلزم الأمر منهجيّة بحث تكشف الترابط الخفيّ بين النصوص من جهة ، وبين النصوص ومرجعيّاتها من جهة أخرى ، وأخيرًا بينها وبين السياقات الثقافيّة ، بما في ذلك عمليّة التأويل والتلقّي التي تلعب دورًا غاية في الأهميّة في كلّ ذلك .

انبثقت السرديّة العربيّة الحديثة من خضمّ التفاعلات المحتدمة بين المرجعيّات والنصوص والأنواع الأدبيّة ، فهي الثمرة التي انتهت إليها حركة التمازج التي قامت بين الرصيد السرديّ التقليديّ ، ومؤثّرات ثقافيّة جديدة ، والحراك الذي عصف بالأنواع الأدبيّة التقليديّة ، وفي مقدمة ذلك : ضعف الحدود الفاصلة بين الأجناس والأنواع ، وغياب الهُويّات النصيّة الثابتة ، وتفكّك الأنظمة السرديّة التقليديّة ، ثم انحسار القيم الثقافيّة الداعمة للأدب القديم ، فضعف الحدود بين الأنواع القديمة وانحسار القيم التقليديّة نزعا الشرعيّة عن السرد القديم ، وفتحا الأفق أمام السرد الحديث . تتفكّك الأنواع الأدبيّة حينما تُجرّد من الدعم الثقافيّ والقيميّ والوظيفيّ ، فتتوارى بالتدريج مخلّفة مادّة سرديّة بلا هُويّة .

وبالإجمال ، وقع انفصال متدرّج بين مرجعيّات ثقافيّة وأجناسيّة موروثة فقدت كفاءتها وأهليّتها ، وظواهر إبداعية جديدة راحت تتصل بنسق مستحدث من القيم ، والحقائق النسبيّة والحاجات والأفكار والعلاقات ، وكان من نتيجة ذلك أن انحسرت صيغ التعبير القديمة ، وتراجعت قيمة المنظورات التقليديّة ، وبها استبدلت سلسلة مركّبة من وسائل التفكير والتعبير والتراسل ؛ فالرواية العربيّة الحديثة هي إحدى الصيغ الأسلوبيّة الكبرى التي تشكّلت على التخوم الثقافيّة الفاصلة بين عالمين : عالم في طريقه للأفول والتحلّل ، وعالم في طريقه للظهور والتكوّن . وسرعان ما دشّنتْ شرعيّتها السرديّة ، حينما أبرزت قدرة هائلة على التفاعل مع هذا العالم الجديد بمكوّناته وعلاقاته وقيمه ، فاقترنت به من

جهة كونها نتاج إحدى تمخضاته ، ومن جهة كونها علامة معبّرة عنه .

ومن أجل إعادة تفسير نشأة السرديّة العربيّة الحديثة ، لا يجوز تخطّي الحراك الثقافيّ في القرن التاسع عشر ، ولا يجوز أن يُهمل أمر المؤثّر الغربيّ ، وفحصه بدقّة للتحقّق من مدى تأثيره في نشأتها ، بما في ذلك المؤثّرات الثقافيّة العامّة ، والخاصّة ، وفي مقدمتها قضيّة التعريب التي عرفت نشاطًا كبيرًا في القرن التاسع عشر ، ولكن ينبغي ، قبل كلّ ذلك ، التحرّر من الفكرة الشائعة التي ثبّتها الخطاب الاستعماريّ في الأدب والثقافة بشكل عام ، وهي أن كلّ الآداب الجديدة ، والأفكار الحديثة ، إنّما هي غربيّة المنشأ والمرجع ، فهذه من تحيّزات ذلك الخطاب ، وتدخّلت في صوغ التصوّرات النظريّة : النقديّة والتاريخيّة ، صوغًا شبه كامل ، ممّا جعل التسليم بذلك أمرًا شائعًا ومقبولاً ، فالحركة الاستعماريّة وخطابها متلازمان .

في بحث يطمح إلى تحليل شامل لظاهرة أدبيّة - ثقافيّة كبيرة ، مثل السرديّة العربيّة الحديثة ، لا بدّ من تفكيك المقولات الشائعة ، وقطع الصلة بين فرضيّاتها ونتائجها ، وإعادة تركيب السياق الثقافيّ في ضوء المعطيات القائمة ، للوصول إلى النتائج التي تدفع بها تلك المعطيات نفسها ، لكلّ هذا جعلنا من القرن التاسع عشر ميدانًا للكشف والتحليل ، فيما يخصّ تتبّع الظاهرة السرديّة ، وحاولنا ربط الظواهر بعضها ببعض ، ومناقشة الانهيارات الأسلوبيّة والبنائيّة والدلالية للمرويّات السرديّة الموروثة التي ظلت مهيمنة نحو ألف عام .

يُستأنف البحث في موضوع السرديّة العربيّة من اللحظة التاريخيّة التي توقّفت فيها الأنواع السرديّة القديمة الكبرى ، فيعنى بمرحلة تحلّلها ، وانهيارها ، وبداية تشكّل السرديّة الحديثة . وسوف يتحرّر البحث من منهجيّة التحليل التقليديّة ، فيتابع الظواهر بحريّة ، ويستنطقها ، من أجل بلورة النتائج التي تكمن فيها ، ولا يتجاهل أن فرضيّاته مستمدة من سياق ثقافة القرن التاسع عشر ، ففيها تمت عمليّة تفكّك بطيء للمرويّات السرديّة القديمة ، وفيها بدأت تتكوّن ملامح السرديّة الجديدة . ولا ينطلق البحث من فرض نظريّ مسبّق ، قدر ما

يستجيب لحالة ملموسة أفرزها الحراك الثقافيّ في تلك الفترة، ولم يهمل كشوفات التحليل النقديّ، إذ جرى توظيفها ضمنًا في تتبّع الخفايا وكشف الملابسات وفضح التحيّزات الخطابيّة، ليستخلص في نهاية الأمر النتائج التي يراها مرتبطة أشدّ الارتباط بالخلفيّات التي تتصل بها.

يطمح هذا الكتاب من الموسوعة إلى بناء السياق الثقافيّ لنشأة السرديّات العربيّة الحديثة، وبخاصّة الرواية، الرواية ليس بوصفها فقط مجموعة من النصوص الممتثلة لشروط النوع الروائيّ، فحسب، إنّما أيضًا بِعدِّها وسيلة تمثيل للرؤى والتطلّعات الاجتماعيّة والتاريخيّة، والغاية الأساسيّة التي نتّجه إليها هي الربط بين السرديّات ووظائفها، بوصفها مرويّات كبرى تقوم بصوغ الرؤى والمنظورات للأمم التي تظهر فيها، وتخطّي الانحباس في كشف السمات الفنّيّة المباشرة للنصوص الروائيّة.

يتطلّع الكتاب إلى استعادة حالة التفاعلات الأدبيّة والثقافيّة في القرن التاسع عشر، التي شهدت تغييرات متداخلةً: حراكًا اجتماعيًا- ثقافيًا محتدمًا، وانكسارات نسقية، وتحلّل أبنية تقليديّة، وبداية تشكّل أنواع أدبيّة جديدة، ثم بعد كلّ ذلك ظهور المؤثّرات الخارجيّة، ويطمح إلى عدم الارتهان للفرضيّات التجريديّة الشائعة حول نشأة السرديّة العربيّة الحديثة، وإعادة البحث في المؤثّرات الغربيّة، وذلك لا يتمّ دون التحرّر من هيمنة الخطاب الاستعماريّ الذي أسهم بدرجة كبيرة في الدفع بتلك التصوّرات، وتثبيتها، إلى درجة أصبحت فيها جزءًا أساسيًا من الوعي الأدبيّ.

لا تنكشف تحيّزات الخطاب الاستعماريّ دون نظرة ثقافيّة نقديّة تتحرّر من النمطيّة ليس في منهج البحث، إنّما في فرضيّات ذلك الخطاب، ومقولاته، ونتائجه، ومع أنّ هذا الخطاب ما زال فاعلاً، وتلاقي فرضيّاته قبولاً عامًا في المجتمع الأدبيّ؛ بسبب التلقين المدرسيّ لتاريخ الأدب الحديث، لكنّ الوقت أزف لإعادة ترتيب علاقتنا الذهنيّة مع النتائج التي تم التوصل إليها، وترسّخت في كلّ من تاريخ الأدب والنقد؛ ذلك أنّ تلك النتائج هشّة، وغير دقيقة،

وتفتقر إلى القوة ، وتُهمل ، بصورة تثير الاستياء ، معظم الحيثيّات التي دفعت بالسرديّة الحديثة إلى الظهور ، وهي نتائج لا تتّصل بالصيرورة المتدرّجة في تفاعلاتها للظاهرة السرديّة في القرن التاسع عشر ، إنّما تتّصل بتعميم شمولية الفكر الاستعماريّ وسيطرته ، فلا تصمد تلك النتائج أمام تحليل موضوعيّ يستحضر الظروف الثقافيّة التي احتضنت الظاهرة السرديّة .

إنّ إعادة تركيب سياق مختلف لتلك الحِقبة الثقافيّة أمر ليس سهلاً ، بالنظر إلى غياب الدراسات الحفريّة الاجتماعيّة والثقافيّة والأدبيّة ، فرتّب هذا صعابًا ليس أمام النتائج التي يمكن الوصول إليها ، إنّما في الثقة بها من قبل المجتمع الأدبيّ الذي يتلقّاها ، وقد تشبّع بمعطيات البحوث المختزلة والممتثلة لمقولات الخطاب الاستعماريّ . ولا شكّ في أنّ غياب المنظور النقديّ أسهم في ترسيخ تلك المقولات والأخذ بها ، فجرى مع الزمن طمس الحقائق الثقافيّة ، وترحيل المقولات المستعارة من سياق ثقافيّ وحضاريّ غربيّ إلى سياق آخر مختلف ، لا يربطه به رابطة ، سوى كونه موضوعًا لحامل تلك المقولات ، وهو الاستعمار نفسه . ولا يكفي الحديث عن دراسات ما بعد الحِقبة الاستعماريّة ، بل ينبغي أن تتحرر الثقافة العربيّة من سلسلة طويلة من الفرضيّات والنتائج المستبدّة بالدراسات الاجتماعيّة والتاريخيّة والدينيّة والأدبيّة ، التي تعاونَ على تكريسها الخطاب الاستعماريّ والاستشراقيّ .

وقد اهتدى التحليل الفكريّ والنقديّ في هذا الكتاب بكثير ممّا ذُكر ، ولكنّه لم يتعسف في أن يجعل من السرديّة العربيّة الحديثة موضوعًا لتجريب كلّ ذلك ، فليست هذه من غاياته على الإطلاق ، إذ كان هدفه العامّ استكشاف السياقات الثقافيّة التي تكوّنت فيها الظاهرة السرديّة الجديدة ، ولهذا شغل مبدئيًا بمحاولة إبطال الأثر الكاسح للخطاب الاستعماريّ في الوعي النقديّ ، وفي كثير ممّا قرّره تاريخ الأدب الحديث ، وبإثارة هذا الأمر ، وتخفيض فعاليّة الشحنة التجريديّة للخطاب الاستعماريّ ، فقد بدأ يقدم اقتراحات بديلة لإعادة تفسير الظاهرة .

لعل القضيّة الأكثر أهميّة ، هي الوقوف على الرصيد السرديّ الذي أعيد تجميعه لينصهر فيصبح المادّة الأساسيّة للسرود الحديثة ، فاقتضى ذلك وصف تفكّك الموروث السرديّ من ناحية الأبنية والأساليب ، بعد أن انحسرت القيم المرتبطة بالتواصل الشفويّ وبداية ظهور القيم الخاصّة بالتأليف والتراسل والتلقي الكتابيّ . بدأت عمليّة الانهيار قبل دخول المؤثّر الغربيّ ، والحقّ أنّ انهيار الأبنية التقليديّة للمرويّات السرديّة كان بطيئًا ، لكنّه جرف معه بقوة النصوص الأولى للظاهرة السرديّة الحديثة ، فتدخّل في صوغ جوانب من أبنيتها وأساليبها ، فحالة الاحتضار الطويلة جعلت التشكّلات الأولى للسرديّة الحديثة تهتدي في سماتها بالهياكل العامّة لتلك المرويّات ، ولكنّ الظاهرة أعلنت عن نفسها ليس في الأساليب والأبنية الجديدة ، إنّما في الخصائص النوعيّة .

على أنّ ثَمّةَ ظاهرة أخرى اقترنت بتفكّك المرويّات السرديّة لا تتصل مباشرة بظهور الرواية ، ألا وهي عمليّة التعريب السرديّ ، الذي شأنه شأن الرواية ، جاء ليملأ الفراغ الذي أحدثه تصدّع المرويّات وانكسارها ، فالتعريب كان من نتائج حالة الانهيار تلك ، فجاءت المعرّبات مشبعة بالسمات المميّزة للمرويّات السرديّة . ولم يكن التعريب محضنًا ترعرعت الرواية العربيّة فيه ، إنّما ظهر نتيجة الحراك السرديّ الذي برز للعيان في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، وبعد كلّ هذا انصرف البحث إلى القضيّة التي طالما بُحثت من قبل ، وهي موضوع الريادة الروائيّة ، فظهر أنّ معرفة الأدب العربيّ للنوع الروائيّ أسبق بكثير ممّا قررته البحوث التي اهتمت بهذا الموضوع .

حينما يدور الحديث حول ظاهرة سرديّة ذات طابع أدبيّ- ثقافيّ ، مثل الرواية ، فلا بدّ من التركيز على كيفيّات التمثيل ، والوظائف ، والتحوّلات البنائيّة في صيغ السرد . وكل بحث يتوخّى الدقّة ، ينبغي عليه ألا يهمل التركة السردية الثمينة التي تراكمت طوال أكثر من ألف عام ، ثم بدأت تتأزّم في القرن التاسع عشر ، في إشارة واضحة إلى الانهيار الذي استغرق نحو قرن من الزمان ؛ فالسرديّة العربية الحديثة ظاهرة مركّبة تفاعلت أسباب كثيرة من أجل ظهورها ،

ولم تكن نتاج نصّ طليعيّ انشقّ عن نسق نوعيّ فأوجد تيّارًا جديدًا اتّبع فيما بعد ، فذلك يستبعد الرصيد السرديّ الضخم الذي ما انفكّ يتفاعل طوال القرن التاسع عشر ، ويهمل القضيّة الأكثر خطورة ، قصدتُ : الكيفيّة التي يتكوّن فيها نوع جديد من أمشاج الظواهر السردية السابقة عليه .

الفصل الأول

المؤثّر الغربيّ: تفكيك الخطاب الاستعماريّ

١. مدخل

حضر المؤثّر الغربيّ، بصورة مضخّمة، في كلّ بحث اختصّ بنشأة الثقافة العربيّة الحديثة، والأدبيّة منها على وجه الخصوص، إلى درجة أصبح فيها أمرًا مسلّمًا به في معظم الدراسات التي عنيت بهذا الموضوع، وندر أن ظهرت مراجعة شاملة تتحقّق من صدق هذه الفرضيّة التي أخذ بها أغلب الباحثين، فعزوا إلى الحملة الفرنسيّة، والعلاقات مع الثقافة الغربيّة، بما في ذلك الترجمة، أمرَ القيام بهذا الدور بصورة كاملة.

وفي كلّ مرّة يثار فيها الموضوع، يُقدّم سرد خطّيّ مباشر للوقائع التاريخيّة، بداية من وصول «نابليون بونابرت» أرض مصر في نهاية القرن الثامن عشر، ومرورًا بالبعوث العسكريّة التي أرسلها «محمد علي» إلى إيطاليا وفرنسا، وصولاً إلى عصر الخديوي «إسماعيل»، دون أن يلفت الانتباه أمر البعد الثقافيّ المتحقّق في كلّ ذلك، فكأنّ المبالغة في وصف الأحداث التاريخيّة تعويض عن فقر الوقائع التي يفترض أنّها كانت أول اتصال بين الثقافتين العربيّة والغربيّة.

بدأت هذه المسلّمة تتبلور في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، وهي استجابة تعود، فيما نرى، إلى بداية الامتثال للخطاب الاستعماريّ الذي رسّخ فكرة تقول إنّ التحديث وكلّ ما يتصل به، جاء مع الحضور الغربيّ إلى الشرق، فانتشرت الرواية الغربيّة لمفهوم التحديث الذي أصبح يتحدّد في محاكاة أشكال الثقافة الغربيّة، بما في ذلك الأشكال الأدبيّة، وبالنظر إلى غياب البحث الحفريّ في الأدب القوميّ، وإظهار خصائصه الأسلوبيّة، والبنائيّة، والنوعيّة، فقد غابت معايير التحديث أو اضطربت، وتمّتْ وسط تشابك المؤثّرات وتفاعلها، استعارة معايير جاهزة بلورتها الثقافة الغربيّة.

كان الخطاب الاستعماريّ قويًا ومُحكمًا ومؤثّرًا، شأنه في ذلك شأنَ

الوسائل التي أوصلته إلى الشرق ، والامتثال للقوّة الاستعماريّة ، رافقه امتثال لخطابها في وصف الظواهر الأدبيّة والفكريّة ، وجرى استبعاد أشكال التعبير التي لا تنطبق عليها الأوصاف المستعارة ، فهمّشت ، وأصبحت خارج مدار الاهتمام ؛ فنُبذت لأنّها تذكّر بمرحلة ما قبل التحديث الغربيّ ، وجرت عبر الزمن إعادة صوغ للوعي الأدبيّ بما يوافق تلك المفاهيم المستعارة ، وباتت الأشكال الأصليّة لا تستأثر باهتمام يذكر ، وصارت جزءاً من اللامفكّر فيه ؛ لأنّها خارج نطاق الوعي ، وفي مراحل لاحقة أصبحت تلك الأشكال مَعيبة وقاصرة ، وثُبِّتت دونيّتها ، ولم تستأثر بعناية ، لأنّها تعنى بما صار جزءاً من حقب مظلمة ، فطُمستْ باعتبارها عورة تحيل على تاريخ ينبغي نسيانه ، يفجع به كُثُرٌ إن هو ، بمناسبة ما ، شَخَصَ فجأة وأعلن عن نفسه ، فيحدث حضوره ارتباكًا غير مرغوب فيه ، وينبغي الهروب منه بشكل ما ، فهو غير لائق ، وبه ينبغي أن يُستبدل تاريخ مغاير .

يريد الفكر الذي تبلورت ملامحه في الحِقبة الاستعماريّة أن يتخطّى عثراته التاريخيّة ، ويبحث عن مرجعيّة مانحة لشرعيّته ، فوجد في التدرّج الخطيّ الغربيّ المستعار ملاذاً يدفع به إلى الأمام . ومن المعلوم أنّ المدوّنات الاستشراقيّة التي نشطت في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر قدّمت صورة اختزالية عن الشرق ثقافة ومجتمعًا ، وهي صورة توافق الرؤية التي ينتظرها الغربيّون ، وتستجيب لتصوّراتهم النمطيّة عنه ، وتفاعل الخطاب الاستعماريّ والصورة الرغبويّة الاستشراقيّة في استبعاد الأشكال الأدبية الأصلية ، وذمّها ، وبها استُبدلت أشكال أخرى توافق تصوّراتها .

يفرض المقام هنا رصد التشابكات الأولى بين الثقافتين العربيّة والغربيّة ، لتتكشّف درجة الصلات المصطنعة والطبيعيّة بين الثقافتين ، هذا الرصد يعنى بوصف النتائج الثقافيّة التي كثيرًا ما يصار إلى تضخيمها ، لتكون الركيزة التي تقام عليها كلّ التصوّرات اللاحقة ، وفي مقدمة ذلك نتائج الحملة الفرنسيّة على مصر ، وهو الموضوع الذي تعرّض لمبالغة في الرغبة دفعت بها آليات

الخطاب الاستعماريّ إلى بؤرة الوعي الفكريّ والأدبيّ ، وراحت بالمقابل تضمحلّ البدائل المختلفة ، وفي مقدمتها السياقات الثقافيّة التي صاحبت الظواهر الفكريّة والأدبيّة الحديثة واحتضنتها ، ومنها كلّ النشاطات التي تمخّضت عنها السرديّات الحديثة ، وفي مقدمة ذلك الرواية .

اصطُنع سياق غير السياق الذي تمّ فيه كلّ ذلك ، وعليه ينبغي إعادة بناء الصلة الطبيعيّة بين الآداب العربيّة والغربيّة ، بما فيها العناية المتبادلة فيما بينهما ، وكشف المصادرات التي جرى تداولها دون تمحيص ، وسيتضح أنّ بلاد الشام لعبت دورًا بالغ الأهميّة في ذلك ، وأنّ مناخا أدبيًا جديدًا تشكّل في الثقافة العربيّة فأدى إلى نشاط سرديّ جديد .

ثم ينبغي وصف التضاريس العامّة للحالة الثقافيّة ، وما يتصل بها ، فالحاجة ماسّة إلى كلّ ذلك لأنه يشكّل الخلفية الداعمة للبحث ، على أننا لا نريد تقديم وصف تاريخيّ للحملة الفرنسيّة ، وأوضاع بلاد الشام ، بوصفها موضوعات مستقلّة بذاتها ، إنّما نروم كشف الأرضيّة التي بُنيت عليها فرضيّات التحديث الشائعة ، والنظر إليها بعيدًا عن هيمنة المقولات التي أشاعها الخطاب الاستعماريّ ، وبذلك تتكشّف الآفاق الكبرى للتحوّلات الفكريّة والأدبيّة في القرن التاسع عشر ، ومن كلّ ذلك نتطلّع إلى تمهيد الأرضيّة الثقافيّة للأفكار والتحليلات التي ستظهر تباعًا في الفصول اللاحقة ، بهدف رسم التفاعلات الثقافيّة التي أفضت إلى ظهور السرديّة العربيّة الحديثة .

٢. الحملة الفرنسيّة: رهان الحداثة المضخّم:

استأثرت الحملة الفرنسيّة على مصر (١٧٩٨-١٨٠١) بمكانة رفيعة في الخطاب الشائع في الثقافتين العربيّة والغربيّة ، بوصفها اللحظة التاريخيّة المؤسِّسة التي أيقظت الشرق من خموله ، فقد اقتحم الغرب هذا العالم المغلق ، وفكّك روابطه التقليديّة ، وشرع له بوابة التقدّم ، وتصاعدت الأهميّة الرمزيّة لهذا الحدث ، فَعُدَّ حدًا فاصلاً بين حقبتين تاريخيّتين : قديمة وحديثة ، فقد

انتقل العرب إلى عصر النهضة، فالحداثة، بعد هذه الواقعة.

ويبدو أنّ تراكم الافتراضات القائمة على هذه الواقعة - وهي افتراضات قامت على سلسلة متواشجة من الرغبات وليس على الحقائق، وغياب النقد التاريخيّ الجذريّ، وإهمال المراجعة الدوريّة التي تستخلص من وقت لآخر القيم المعرفيّة من الأحداث التاريخيّة، ثم اللجوء إلى النتائج السهلة والسريعة، والهوس الذهنيّ بمقولات ثابتة أشاعتها المركزية الغربيّة - قد تفاعلت معًا لتضخيم هذه الواقعة، وإضفاء دور مبالغ فيه عليها، فتحتاج هذه الواقعة إلى أن تُفرغ من المغزى المفتعل الذي أُلصق بها، وإعادة النظر إليها بوصفها حدثا استعماريا من الأحداث التي تتواتر عبر العصور، فلا يمكن أن يرتهن التاريخ لخطأ.

كانت الحملة الفرنسيّة على مصر ذروة سلسلة من الاحتقانات المعبّرة عن سوء تفاهم، وتطلّع استعماري، بسبب تنازع المنظورات الثقافيّة والدينيّة والسياسيّة الموروثة منذ العصر الوسيط بين الغرب والشرق، وبوصفها كذلك فقد ظهرت في أفق رومانسيّ مجرّدة عن خلفيّاتها التاريخيّة والسياسية، وبدتْ، في أدبيّات القرن التاسع عشر، عملاً فاتنًا ومعبّرًا عن صورة البطل الفاتح التي ترمز بشكل بليغ إلى لقاء مثير بين عجائب مصريّة سرمديّة، والقدر الفرديّ لبطل هو «نابوليون بونابرت»(١).

أنزل الخيال الرومانسيّ الحملة الفرنسية منزلة الفعل الفرديّ لبطل تألّق عمله التاريخيّ في أفق شرقيّ خامل، لكنه عجيب، وقد وجد الدمج المتقصّد بين الخمول والعجائبيّة، أفضل تجلّياته، فيما ورثته الحملة من أدبيّات خاصّة بها في الثقافتين الغربيّة والعربيّة، وفي مقدمتها كتاب «وصف مصر»، الذي

---

(١) هنري لورنس، الحملة الفرنسيّة في مصر: بونابرت والإسلام، ترجمة بشير السباعي، القاهرة، ص٧.

أظهر البلاد المصريّة على أنها «يوتوبيا» جاذبة تستحق المغامرة، كما توصل «ترونيكر» إلى ذلك[1].

أُدخلت مصر في شبكة التصوّر الرومانسيّ الغربيّ للشرق، فأنتجتها طبقًا لتلك المعايير التخيّليّة، وبهذا زُيّفتْ الأسباب الحقيقية للحملة، وأخفيتْ وراء رغبة فرد أرسله القدر للنهوض بعالم ساكن من خموله الأبديّ. تمّ تركيب صورة مضخّمة ومستعادة لمصر بعد عقد من الزمان على مغادرتها، فـ «وصفُ مصر» بدأت أجزاؤه تظهر بالفرنسيّة في نهاية العقد الأول من القرن التاسع عشر، واستمرت بعد ذلك لأكثر من عقد، جرى في أثنائه تغيير صورة المكان الذي كان موضوعًا لاحتلال الفرنسيّين، فمزجت مكوّنات الصورة بين التمثيل الاستشراقيّ له ورغبة القوة التي مثّلها «نابوليون».

وتفاعلت على نحو فريد عناصر الرؤية الرومانسيّة للعالم حول الحدث الجليل الذي مثلته الحملة، فبدا وكأنه حقيقة شعريّة تتصاعد من ثناياها الأساطير الفرنسيّة في خاتمة عصر الأنوار. فلم تبقَ الحملة تتويجًا لجهود من التطلّعات الغربيّة الناشطة للسيطرة على هذا المجال الحيويّ من العالم، بل فعلاً رمزيًا متّصلاً بشخصيّة بطل تاريخيّ. وليس مصادفة أن تُركّب لـ «نابوليون» صورة أخّاذة، بوصفه أنموذجًا للشخصيّة الرومانسيّة الغربيّة، بما يوافق مقاييس الجماليّات التي جاءت بها فلسفة التاريخ الغربيّة المزدهرة في فرنسا وألمانيا، فقد نظر «هيغل» إلى «نابوليون» باعتباره روح التاريخ، لأنّ أفعاله تطابق المنظور الثقافيّ لتلك الفلسفة.

أُسقطت تصوّرات خياليّة على الحملة وقائدها، فتداخلت الأطياف، واستُبعدت مصر الحقيقيّة، وأصبحت مجرّد خلفيّة تدور فيها أفعال بطوليّة غربيّة، مثّل الدور الرئيس فيها «نابوليون»، وكأنّ الأمر استعارة من أدب الرحلات، فقد دفعتها الرّغبة والفضول لمعرفة عالم شرقيّ مناظر لعوالم «ألف

---

(١) الحملة الفرنسيّة في مصر: بونابرت والإسلام. ص ٦٩٤.

ليلة وليلة» التي صاغت الخيال الغربيّ في رؤيته للشرق . ومعلوم أنّ كثيرًا من الرحّالة كانوا يهتدون بموجّهات ذلك الخيال في زياراتهم للشرق ، وفي وصفهم له .

اهتدى «نابوليون» بالأدبيّات الاستشراقيّة ، التي احتلّت مكانا كبيرا من وعيه بالشرق ، فحمْلتُه تعبيرٌ عن ولع فرنسيّ بمصر استمدّ شرعيته من الشغف الغربيّ بالشرق ، ففي تلك المرحلة المحتدمة بالتطلّعات من تكوين الغرب الحديث كانت مصر إلهامًا لـ «جلاّب الحضارة» ، وإحدى «العجائب التي تنتظر المستكشفين ، وسرًّا يلهب خيال الباحثين»[١] . وقد أرجع «روبير سوليه» الولع الفرنسيّ بمصر ، عشيّة الحملة ، إلى مزيج من الأسباب الثلاثة الآتية : الذكرياتِ التوراتيّة القديمة حول مصر ، وأصداء الحروب الصليبيّة ، ثم الصورة الخلابة لمصر في الخيال الغربي .

وظل الفرنسيّون مدة طويلة يمزجون بين هذه الأسباب وما تفرّخه من مرويات وأخبار مؤجّجة لخليط من رغبات الاكتشاف والانتقام على ما ترتّب من جرح الوجدان الفرنسي حينما فشلت الحملة الصليبية السابعة على مصر في منتصف القرن الثالث عشر ، وهزم الجيش الفرنسي ، وأسر الملك لويس التاسع ، بعد أن وعد بتسليم مفاتيح «أورشليم» إلى البابا في روما . على أن رحلات الحجّاج قامت من جانبها بتغذية الصور المتخيلة لمصر «فالرحّالة قدّموا صورة خياليّة لمصر . . إنهم يحكون عمّا يظنون أنهم شاهدوه ، أو عمّا يتمنّون مشاهدته»[٢] ومثالهم «جان دي تيفينو» و«فانسيلب» و«بول سيكار» و«دي مايبه» ، ثم «سفاري» و«فولني» .

على أن تلك الرغبات لم تنبثق بمعزل عن فكرة الطمع ، ففي عام١٦٧٢ وصل الفيلسوف الألمانيّ «ليبنتز» (١٦٤٦-١٧١٦) إلى باريس ، وكتب مذكّرة

---

(١) جان لاكوتير ، شامبوليون : حياة من نور ، ترجمة نبيل سعد ، القاهرة ، ص٣٢ .

(٢) روبير سوليه ، مصر : ولع فرنسيّ ، ترجمة لطيف فرج ، القاهرة ، ص١٥

إلى الملك لويس الرابع عشر، اقترح فيها تجريد غزوة فرنسية إلى بلاد الفراعنة. ومع أن الفيلسوف لم يحظ بلقاء الملك، لكنّ توصيته عرفت رواجا في الوسط السياسيّ داخل أروقة البلاط الذي كان يعيش في لبّ الصراعات الدوليّة.

كتب «ليبنتز» بأسلوب إغرائيّ: «هذا هو أضخم مشروع يمكن تصوّره، والأكثر سهولة في تنفيذه، لأن البلاد المصريّة هي الأفضل موقعًا من أجل السيطرة على الدنيا، وعلى البحار، وهي لا تنتظر غير وصول جيش تحرير لكي تنهض». ثم داعب الفيلسوف الحسّ الدينيّ المتشدّد عند ملك فرنسا، كما داعب كولومبوس المشاعر الكاثوليكيّة عند الملك الإسبانيّ حينما شرع يضع خططه للرحيل صوب المجاهل الغربيّة للعالم: «كانت مصر في قديم الزمان منبعًا للعلوم، وعرينًا لمعجزات الطبيعة... فلماذا يجب على المسيحيين فقدان هذه الأرض المقدّسة التي تربط آسيا بإفريقية، وتتوسط كحاجز بين البحرين الأحمر والمتوسط، وتعتبر مستودعًا لغلال الشرق، ومخزنًا لكنوز أوربّا والهند»؟ وبالسيطرة عليها «سيؤمّن امتلاك الهند، وتجارة آسيا، والسيطرة على الكون»[1].

فتحت وصية الفيلسوف الشاب الأفق أمام احتمالات المستقبل، وأوقدت رغبة الوسط السياسيّ في ظل التنازعات الاستعماريّة لاقتسام العالم بين إنجلترا وهولندا وإسبانيا وفرنسا، إذ اقترح «ليبنتز» باقة من الأسباب المتلازمة التي تغري الجميع بقبولها، لكن لويس الرابع عشر رأى أن إحياء البعد الدينيّ لغزوة مثل هذه، فات أوانه، فهيبة فرنسا خدشت من قبل بأسر أحد ملوكها في الأرض المصريّة. وبالإجمال؛ عزف الملك عن التفكير في محاولة جديدة، ولم يبدِ الملك اللاحق لويس الخامس عشر أية رغبة بذلك، لكن تنامي الصراع مع بريطانيا المجاورة التي راحت تكتسح الشرق، وظهور بدايات انحلال الإمبراطوريّة العثمانيّة، أحيا الأمل مجددًا، في عهد لويس السادس عشر، ففي هذه الفترة أدرجت قضيّة مصر على «الأجندة» الفرنسيّة بصورة جدّيّة. أُرسلت بعوث

---

٥. ولع فرنسيّ. ص٢٥.

سرّيّة إلى مصر لاستطلاع إمكانية تحقيق ذلك، وعشيّة الثورة عام ١٧٨٩ أصبحت مصر شاغلاً لا يخفى من شواغل المخيلة الفرنسيّة، على كلّ المستويات، بما فيها السياسية، ومنها النزوع الاستعماري المتعاظم في سباق الإمبراطوريات نحو الشرق.

في خضم هذه التطلعات المركّبة على خلفيات تاريخية وسياسية واقتصادية وعسكرية أنتج أدب الرحلات صورة جذابة لمصر، وكان لمدوّنات «فولني» و«سفاري» تأثير السحر في نفوس كثير من الفرنسيّين، إذ غُذّيت الآمال بكثير من الوعود المرتقبة، فنشر «سفاري» في عام ١٧٨٦ كتابه «خطابات عن مصر»، وهي رسائل متوهجة كتبها «سفاري» الذي أمضى عشرين سنة في مصر، وتبحّر في شؤونها، وعرف العربيّة، وتعلّق بالدراسات الإسلاميّة، فترجم القرآن والسيرة النبويّة.

بعث كتاب «سفاري» اشتياقًا خاصًا إلى البلاد الغامضة والمتمنّعة بتركيز اهتمامه على مكوّني الطبيعة والإنسان، وهما الثنائيّة الفاعلة في الأدبيّات الرومانسيّة، فحينما يتوغّل القارئ في تضاعيف الكتاب سيجد نفسه متماهيًا مع عالم أخّاذ بمكوّناته الشفافة والأثيريّة، كأنه يقرأ للشعراء الرومانسيّين، مثل: ألفريد موسيه، وشلي، وبايرون، وغوته. جاء في وصفه للطبيعة المصريّة وللمصريّين، ما يأتي: «كم هو ساحر أن يقوم الإنسان باستنشاق الهواء العليل تحت هذه الخمائل، وعلى شطّ جدول المياه الذي يرويها! ففي هذا المكان يعتقد الرجل التركيّ الممسك بغليون طويل من الياسمين المعنبر، بأنه قد انتقل إلى حدائق النعيم الموعودة في القرآن (الجنة). وفي هذه الحدائق نجد أيضًا فتيات من جورجيا قام آباؤهن المتوحشون ببيعهنّ كإماء، وقد خلعن الحجاب الذي يضفي عليهن الاحتشام المراعى في العلانية، وحين تكون هؤلاء الفتيات متحرّرات من كلّ إكراه، فإنهن يرقصن أمامهم رقصات خليعة، ويغنين ألحانًا عذبة، وينشدن قصصًا شعبيّة تصوّر عاداتهم ومباهجهم».

«أمّا القرويات اللائي يهبطن في الماء ليغسلن الملابس في الترع، فلسن أقلّ

إثارة من الجورجيّات الفاتنات ، «يغتسلن جميعًا في الترعة ، ويتركن جرّاتهن وملابسهنّ على الضفة ، يدعكن أجسادهن بطمي النيل ، ويلقين بأنفسهن بين الأمواج ليلعبن فيها»[1] . لعبت هذه الصورة للنساء المباحات دورًا في تأجيج رغبات جنود الحملة وضباطها ، وهم في طريقهم يتهادون في البحر المتوسّط . وسنرى أن الضابط «مواريه» سوف يصاب بخيبة أمل كبيرة لأنه وجد مصر والمصريّات على غير ما وردا في كتاب «سفاري» .

واتجه اهتمام «فولني» في كتابه الذي صدر في عام ١٧٨٧ بعنوان «الرحلة إلى مصر وسوريا» إلى ناحية أخرى ، فقدّم عرضًا موسعًا لمشاهدات حيّة ، أظهرت أن هذه البلاد بأمسّ الحاجة لقوة خارجيّة تنتشلها من ظلامها ، وتضعها تحت الضوء ، كما كان أمرها في زمن الفراعنة ، وقد شاع أمر الكتاب ؛ فجنرالات الحملة الفرنسيّة عَدُّوهُ «كتابهم المفضل»[2] . وكان بحوزة كثير منهم طوال سنوات وجودهم في مصر ، إلى ذلك كان من أقرب الكتب إلى نفس نابوليون ، فقد «التهم كتاب فولني ، كما التقى به ، وتناقش معه في جزيرة كورسيكا . كان مثال إسكندر الأكبر يهيمن على فكر نابوليون الذي كان مقتنعًا بأنه إذا كانت السلطة تكمن في باريس ، فإن العمل الكبير يمكن إنجازه في الشرق» ، وعرف عن نابليون أنه «شديد التعلّق بالكتاب»[3] .

صيغت الصورة الكليّة لمصر كمكان يمكن ارتياده لأسباب كثيرة ؛ فيجد كلّ طرف فيه ما يحتاج إليه ، ويبحث عنه في غزو هذه البلاد : يوجد ما يرضي جميع الأذواق ، يرضي السياسيّين ، والعسكريّين ، والمستكشفين ، والعلماء ، والفنّانين ، ومحبي الإنسانيّة الذين تدفعهم الشفقة على بلد انتهى إلى الحضيض بعد أن كان في ذُرى المجد ، هذا بالإضافة إلى جميع أولئك الذين

---

(١)ولع فرنسيّ . ٢٧ .

(٢) م . ن . ص٢٧ .

(٣) م . ن . ٣٢ . والحملة الفرنسيّة في مصر ، ص٣٢ .

تسحرهم هذه البلاد بغموضها أو بحريمها[1] .

اقترح فرويد في عام ١٩٣٦ تفسيرًا نفسيًا لولع نابوليون بمصر ، إنها رغبة الانتقام من أخ ، كما جرى ليوسف من طرف إخوته . فقد كان نابوليون شديد الحساسية تجاه أخيه جوزيف (يوسف) ، بالدرجة نفسها من الحساسية التي توردها المرويّات الدينيّة عن إخوة يوسف ، وعلى غرار الانتقام الذي رغب فيه الإخوة ، كان نابوليون يستعير الوسيلة ذاتها . كان في حاجة إلى الثأر الرمزيّ من أخيه بغزو مصر ، أرض يوسف «حين نكون يوسف الذي يريد أن يبدو كبيرًا في أعين أشقائه ، فأين يمكن الذهاب إن لم يكن إلى مصر؟ فإذا ما بحثنا عن كثب الدوافع السياسيّة لمشروع الجنرال الشاب ، فسنجد أنها بلا شك لم تكن شيئًا آخر غير عقلنة شاطحة لفكرة تخيليّة»[2] .

عملت أدبيّات الاستشراق على إنتاج مصر بصورة بلد يسترخي بكسل على ضفاف النيل ، ينتظر الفاتحين والباحثين والمغامرين ، والفكرة التي راودت «نابوليون» هي استيعاب مصر ثقافيًا ، فاصطحابه العلماء كان يخدم هذا الغرض ، وكانت تراوده فكرة أخرى أكثر شمولاً ، لم يسمح له الوقت بتنفيذها ، وهي إرسال صفوة من مئات المصريّين إلى فرنسا ، للتشبّع بقيم الحضارة الفرنسيّة ، ثم إعادتهم إلى مصر ، لمشاركته في حكم البلاد ، ومُلهمه في ذلك «الإسكندر الأكبر» في غزوه لبلاد فارس . وقبل أن يحطّ «نابوليون» رحاله في مصر ، كان يُغري جنوده بالطريقة التي أغرى بها «كولومبس» بحّارته قبل ذلك بثلاثة قرون ، بأنّ كلاً منهم سيحصل على ثروة من الغنائم تمكّنه من شراء ثلاثة هكتارات من الأراضي في فرنسا ، إن هو أبلى في الحرب ، مذكّرا إيّاهم بالانتصارات التي حقّقوها في إيطاليا ، وما جنوا من ثروات خلالها غيّرت أحوالهم ، ففي مصر ينتظرهم ما هو أعظم من ذلك ، وما لبث أن أعلن في آخر

---

(١) ولع فرنسيّ . ص٢٨ .

(٢) م . ن . ص٣٢ .

خطبة له قبل الوصول إلى الأراضي المصرية «أعدُ كلَّ جنديّ بأنه يستطيع عند عودته من هذه الحملة أن يشتري ستّ مئة قصبة مربعة من الأرض[١] . وكان سلفه «كولومبوس» ، وهو في أعالي البحار ، قد وعد البحّارة بوعود مماثلة قوامها الاستئثار بالأراضي والذهب والثروات الأخرى[٢] . تتداخل رغبة التملّك مع المغامرة والاكتشاف والسيطرة في كلّ مشروع ذي طموح استعماريّ .

ليس من التمحّل القول بأنَّ رومانسيّة القرن الثامن عشر في الأدب والحياة ، قد تركت أثرًا واضحًا في شخصيّة «نابوليون» وتطلّعاته الإمبراطوريّة ، فقد كان حالمًا كبيرًا ، إلى درجة يظهر الآن في الوعي الغربيّ كبطل مغامر ، وفاتح جريء ، أكثر منه رجل دولة ؛ لأنه استجاب للشعور البديل الذي طرحته الرومانسيّة النابضة بالحركة والتغيّر ، ردّاً على الصرامة الكلاسيكيّة في العلاقات والتقاليد والأدب ، وقام في الوقت نفسه بتمثيل كلّ ذلك ، فإلى جانب حرصه على حمل كتب الرّحلات الشرقيّة ، كان حريصًا ، وهو يتوجّه إلى مصر ، على اصطحاب نسخته الشخصيّة من رواية «أشجان الشاب فرتر» ، للشاعر والأديب الألمانيّ «غوته» (١٧٤٩-١٨٣٢) التي عُرّبت بعد حوالي قرن ونصف من صدورها بالألمانيّة عام ١٧٧٤ بعنوان «آلام فرتر» ، وكان «غوته» قد كتبها وهو في الخامسة والعشرين من عمره ، واطّلع عليها «نابوليون» في شبابه .

ولعناية «نابوليون» المفرطة بهذه الرواية دلالة خاصّة في سياق حملته على مصر ؛ إذ أحدثت تلك الرواية هزّة عميقة في وجدان الشباب الأوربيّ وقت صدورها ، وبخاصّة بعد اكتمال صورتها النهائيّة التي عرفت بها بعد ذلك ، حينما أعاد «غوته» النظر فيها سنة ١٧٨٢ بصورتها المعروفة بها الآن ، وبغضّ

---

(١) أنظر تفاصيل خطب نابوليون لتشجيع جنوده ، وإغرائهم بالمال ، في كتاب «الحملة الفرنسيّة في مصر» ص٨٥ ، وكتاب «تاريخ نابوليون الأول» من تأليف إلياس طنوس الحويك ، بيروت ، مكتبة الهلال ، ١٩٨١ ، ١ : ١٠٧ .

(٢) عبدالله إبراهيم ، المركزية الغربيّة ، بيروت ، ص٢٤٤ .

النظر عن الولع الشخصيّ لـ «غوته» بالشرق ، فإنَّ هذه الرواية التي تحتفي بالطبيعة ، شرعت أفق الرومانسيّة أمام الأدب الغربيّ ، إلى درجة مثّلت فيها دورًا مزدوجًا ، فهي من ناحية قامت بتمثيل الذوق الصاعد للشباب الأوربيّ ، ومن ناحية ثانية كانت ، بالطموحات الحبيسة لبطلها الشاب ، تُعدّ بيانًا تأسيسيًا لما صار يُعرف بـ «ظاهرة فرتر» في الأدب والحياة ، تلك الظاهرة التي تصوّر غليان الأحاسيس والعواطف والأفكار والطموحات في نفوس جيل لم ينل فرصته الطبيعيّة في الحبّ وفي الحياة .

وليس من الحكمة إغفال النموذج الذي طرحته الرواية في وقت كان فيه «نابوليون» شابًا ، فهي تصوّر مغامرة شابّ قيّدته ظروف الواقع على خلفيّة من حبّ الطبيعة والتغنّي بها ، إلى درجة المبالغة ، الأمر الذي جعل «غوته» فيما بعد يحاول التخلّص منها كمرحلة أدبيّة في حياته ، بسبب من التأثير الكاسح للنصّ في أوربّا في القرّاء ، لأن تجربته الأدبيّة نضجت ، وتخطّى هو تمامًا الحالة التي كتب فيها الرواية .

يمكن القول ، في ضوء تعلّق «نابوليون» بهذه الرواية ، إنّه كان يتماهى في لا وعيه مع «فرتر» لكن ببعد وغرض مختلفين ، فإذا كانت الحياة الألمانيّة كبّلت البطل الشابّ في الرواية ، فإنَّ الثورة الفرنسيّة ، التي قدّمت بديلاً برّاقًا وعريض الآمال للعلاقات التقليديّة في أوربّا ، وفي فرنسا بوجه خاص ، منحت «نابوليون» دور المغامر الحقيقيّ الذي عوضًا عن أن يعيش أحلامه الحبيسة كما فعل «فرتر» ، فإنّه يقوم بها على رأس جيش من الشباب الثائر المسكون بروح المغامرة ، يمخر به عباب أوربّا القديمة ، ويهزّ عروشها ، ثم ينبثق من وسط ذلك الحلم بالشرق بوصفه فضاءً للفعل والحركة والتجدّد ، الذي يقوم به بطل استثنائيّ ، الشرق بالنسبة إليه تمرّد على النمطيّة السائدة .

وليست هذه الاستشفافات بغريبة على عالم الأدب والحياة ، فقد كان «جان سوريل» بطل راوية «الأحمر والأسود» لـ «ستندال» التي ظهرت في عام ١٨٣٠ بعد وفاة «نابوليون» بأقلّ من عشر سنوات ، يحاكي خياليّا شخصيّة

البطل الفرنسيّ ، وأزمته متأتّية من أنّ الواقع لا يتيح له بلوغ كمال النموذج الذي يحاكيه ، وعلى هذا يمكن القول مجازا : إنّ «فرتر» و«نابوليون» و«جان سوريل» شخصيّات تنتصب كالمرايا المتقابلة ، فتتمرأى كلّ شخصيّة في الأخرى ، فتتكسّر عبر التمثيل المتبادل الحواجز فيما بينها ، سواء كانت خطابيّة أو واقعية .

تشبّع «نابوليون» بفكرة دور البطل الذي ألقاه إليه التاريخ ، وينبغي عليه القيام به على أفضل وجه ، ففي عالم مكتظّ بالصراعات ، وهو أوربّا ، لا بدّ من خوض مغامرة أكبر يستعيد بها ذكرى «الإسكندر الأكبر» ، فالتماهي مع السلف الجذّاب الذي ضخّم صورته «بلوتارك» وأضرابه من المؤرّخين القدامى والمحدثين ، كان سلوكًا نابوليونيًا معروفًا ، وقد أوردت «مدام دو ريموسا» في مذكّراتها أنّ «نابليون» أسرّ لها بالآتي : «في مصر وجدتُ نفسيّ متحرّرًا من كوابح حضاريّة مزعجة ، لقد كان بوسعي أن أحلم بأي شيء ، وأن أرى وسائل تحقيق كلّ ما حلمت به ، فسوف أؤسّس ديانة ، وسأجد نفسي ، على طريق آسيا ، راكبًا فيلاً ، وعلى رأسي عمامة ، وبين يدي قرآن جديد أؤلّفه على هواي ، وسوف أجمع مشاريعي من تجارب وخبرات العالمين ، نابشًا لحسابي ملكوت جميع التواريخ والقصص ، مهاجمًا الجبروت الإنجليزيّ في الهند ، ومستعيدًا بهذا الفتح ربط صلاتي مع أوربّا العجوز ، لقد كان ذلك الوقت الذي قضيته في مصر أجمل أوقات عمري ؛ لأنّه كان الوقت الأكثر مثاليّة»[1] .

حاول «نابوليون» أن يمثل دورًا مركّبًا من دورين : دور «الإسكندر» الفاتح ودور «كولومبس» المكتشف ، وقد فعلت رومانسيّة القرنين الثامن عشر والتاسع عشر فعلها في تثبيت الخلفيّة الأخلاقيّة لهذا الدور ، فأضفت على الحملة معنى متّصلاً بذلك السياق ، وشأنها شأن الحملات الاستعماريّة الإسبانيّة والبرتغاليّة والإنجليزيّة والهولنديّة كانت تتخفّى وراء شعارات ثقافيّة للتعبير عن تطلّعات

(١) الحملة الفرنسيّة في مصر ، هامش ص٦٤ - ٦٥ .

متصلة بالهُويّة الغربيّة ، وقوامها تأكيد الذات بتدمير الآخر ، وحول هذا الموضوع لم يختلف فلاسفة التمركز الغربيّ من «مونتسكيو» و«هردر» و«فيكو» و«كوندرسيه» إلى «هيغل» و«ماركس» و«إنجلز»[١] .

أسقطت فلسفة التاريخ الغربيّة دلالتها على الغزوات الاستعمارية ، وعَدّتها حملات تنويريّة من أجل خدمة البشريّة ، فقدّمت بذلك تفسيرًا يوافق منظورها للعالم ، إذ رأت في كلّ ذلك تحقّقا للحتميّة التاريخيّة الهادفة إلى التقدّم الإنساني ، وعلى هذا عُدّت الحملة الفرنسيّة الحدث الذي ينبغي أن يؤرّخ به الإعلان عن بداية التحديث في الجزء العربيّ من الشرق ، ذلك المكان الراكد ، والخاضع للاستبداد العثمانيّ ، وقد هبّت عليه رياح التغيير لتزيح عنه الخمول ، وتطهّره من الجهل والطغيان .

وكما كان «ماركس» قد سوّغ التورّط الإنجليزيّ في الهند ، وشجّع «أنجلز» التدخّل الفرنسيّ في الجزائر[٢] ، فقد أضفت أدبيّات الحملة الفرنسيّة شرعيّة على احتلال مصر ، فهي صدمة حداثة نذرها التاريخ لكسر نسق مقفل ، وفي إثرها تحرّر الشرق من أوهامه ، فتكون المأثرة الفاصلة بين حقبتين : حقبةِ موت وحقبة حياة ، فبها أعلن الشرق عن ولادته الجديدة ، وليس مستغربًا أن تتوالى وعود تحديث البلاد المصريّة ، فقد أعلنت جريدة «أخبار مصر» الفرنسيّة الناطقة الرسميّة باسم الحملة في١١ أكتوبر/تشرين الأول من عام ١٧٩٨ : «إننا نضرب للعالم أوّل مثل لمشرّع فاتح ، وقبلنا تبنّى الغالبون دائمًا قوانين المغلوبين ، فلنحرز عليهم انتصار العقل ، الأصعب من انتصار السلاح ، ولنُثبت أنّنا أرقى من الأمم الأخرى بقدر ما أنّ «بونابرت» أرقى من «جنكيز» . الحديث عن الانتصار يوافق نزعة الفتح وليس التمدين .

كانت الحملة الفرنسيّة في حقيقتها رحلة خاطفة إلى الشرق ، فقد وصلت

---

(١) المركزية الغربيّة ، للتفصيل ينظر ص١٣-٤٩ وص٢٢٩-٢٧٥ .

(٢) م . ن . ص ٢٦٦-٢٧٠ .

الجيوش سراً إلى مصر ، وغادرتها مخفورة بالأسطول الإنجليزيّ ، ولم يُعلَن رسمياً لا عن لحظة الوصول ولا عن لحظة المغادرة إلا فيما بعد . وتكشف وثائق الحملة أنّ القوات الفرنسيّة كانت محاصرة في مصر ، وقد انقطعت عن فرنسا ؛ فالبحر المتوسّط ومُعظم المناطق المجاورة كانت تحت سيطرة القوات الإنجليزيّة والعثمانيّة ، وداخل مصر لم يرمِ الفرنسيّون طَوال السنوات الثلاث سلاحهم ، وحتى المادّة الأوليّة التي قام علماء الحملة بجمعها عن مصر تمّت بسرّيّة وبحماية محكمة ، وهُرِّبت إلى فرنسا ، ثم استعيدت ذهنيًا في ظروف مختلفة ، ممّا أضفى عليها طابعًا رومانسياً مشبعًا بالحنين ، وحسّ المغامرة الفرديّة .

ولا تكشف الوثائق -التي عرض جانبا منها «هنري لورنس ، ومواريه»- عن أي تواصل طبيعي بين الفرنسيّين والمصريّين ، ففضلاً عن التمرّد اليوميّ والاحتجاج ، فإنّ مصر لم تخضع أبدًا للنفوذ الفرنسيّ ، فما إنْ تُقمع ثورة حتى يندلع تمرّد . إذ فُجع الفرنسيّون والمصريّون بهذه الحملة على حدّ سواء ، ولم تكن للغزاة إلاّ مغامرة مُهلكة ، وأصبحت في نظر المغزوّين فصلاً من مأساة بدأت بالفرنسيّين واستمرّت بعدهم .

يصعب الحديث عن آثار فرنسيّة فاعلة إلاّ استنادًا إلى الرغبة الاستيهامية بمصر ، فالحضور العسكريّ والجلاء الخاطف الذي أعقبه ، وما رافقه من صراع دمويّ وحصار وتهديد ، لم يسمح بحدوث تفاعل عميق بين المصريّين والفرنسيّين ، كما رُوّج لذلك في أدبيّات الحملة فيما بعد . والتقارير اليوميّة التي دوّنها ضبّاط الحملة بوصفها وثائق رسميّة تفصيلية غطّت الأحداث الصغيرة والكبيرة إبان سنوات الحملة ، لا تعمّق لدى الباحث أيّ إحساس بالمشاركة بين الطرفين الفرنسيّ والمصريّ ، والترتيبات التي أجراها «نابوليون» - وكثيرًا ما يشار إليها- ذات طبيعة أمنيّة وقائيّة يُراد بها ضبط الأهالي ، وغالبًا ما كانت مُخادِعة ، استغلّت الشعور الدينيّ من جانب ، وكُرهَ المماليك من جانب آخر .

ادّعاء «نابوليون» الإسلام ، واستخدام المطبعة في نشر الأوامر العسكريّة ، واستدعاء الأعيان ، وتشكيل المجلس الاستشاريّ (الديوان) ، كلّ ذلك كان يهدف ؛

في تلك الظروف القلقة، إلى إحكام السيطرة من جهة، وامتصاص الغضب من جهة ثانية، وكلاهما متلازمان في كلّ فعل استعماري. وإذا كان التاريخ التقليديّ مهووسًا بالحديث عن التأثير والتأثر بطريقة مبالغ فيها، فمجاراة له وليس موافقة على فرضيّاته، فيمكن القول بأن ثمرة الحملة كانت فرنسيّة وليست مصريّة؛ لأنها أطفأت الولع الفرنسيّ بمصر، وأنتجت معرفة فرنسيّة بها. أصبحت مصر موضوعًا فرنسيًا بعد أن كانت شغفًا، وينبغي ألا تُخلط النتائج، فما جَنَتْ مصر شيئًا ملموسًا من الحملة، ولا ينبغي مدّ الفائدة الفرنسيّة لتشمل مصر، فقد كانت أرضُ الكنانة رهانًا فرنسيًا يستجيب للأدوار السياسيّة والرغبات الخياليّة.

٣. نابوليون: الفاتح برداء نبيّ:

ويحسن بنا أن نمضي متتبّعين التفاصيل الخاصّة بسلوك قائد الحملة، وما له صلة بالتشريعات التي وضعها، وطريقة تصرّفه في البلاد المصرية. فقد ذهب «أندريه ريمون» في كتابه «المصريّون والفرنسيّون في القاهرة ١٧٩٨-١٨٠١»، إلى أنّ «الديوان» كان أشبه بمؤسسة «ذات طابع استشاريّ، إذ لعب دور الوسيط بين السكان المصريّين والسلطات الفرنسيّة». ووجد الفرنسيّون في ذلك «فوائد في استخدام مرجعيّة مصريّة لتأمين سياستهم الخاصّة»، لكنّهم أصيبوا بخيبة أمل عظيمة، «فواقع القاهرة لم يكن يتماشى مع الآمال الناشئة عن قراءة كتب الرحّالة المتفائلين». وأدرج نصوصًا من رسائل ومذكّرات ضبّاط الحملة وجنودها أفصحت عن ذلك، وبالمقابل وجد القاهريون في أولئك الأجانب الذي يغزون المدينة تدريجيّا، ويقيمون بينهم في بيوت المماليك، شبانًا «تثير عاداتهم الاستغراب، وغالبًا الصدمة، وتبدو على أية حال غير لائقة وعبثيّة»[1].

مع أنّ شروط الحياة تفرض نفسها مع الزمن، فيكون التواصل بين الجانبين

---

(١) أندريه ريمون، المصريّون والفرنسيّون في القاهرة، ترجمة بشير السباعي، القاهرة، ص٩٣ و٩٤ و٩٥ و٩٦.

ظاهرًا في حدّه الأدنى ، لكنّه لا يمثّل ، بأيّ حال من الأحوال ، تواصلاً عميقًا ومثمرا ، فادّعاء التوافق لا يعبّر عن شيء من حقائقه المزعومة ، على العكس ، ربض الخداع وراء ذلك التوافق الزائف ، فكتب الجنرال «دوبوي» حاكم القاهرة ، الذي طالما وصف المصريّين بأنّهم منفِّرون ومخبولون ، معبّرًا عن ذلك الخداع بقوله : «نحتفل هنا متحمّسين بأعياد محمّد ، ونخدع المصريّين بإبداء تعلّقنا المزعوم بديانتهم التي لا يؤمن بها «بونابرت» ، ولا نحن بأكثر من إيمانه أو إيماننا بديانة المرحوم بيوس»[1] ، وذلك في إشارة إلى «بيوس السادس» بابا روما الذي خلعه الفرنسيّون قبيل قدومهم إلى مصر بأشهر .

ومن أجل كشفِ نمط التفكير الذي كان سائدًا ، يحسن أن نورد نصّين متقابلين يصوّران احتفالاً حضره «نابوليون» وأعضاء الديوان والسلطات في ١٨ آب/أغسطس عام ١٧٩٨ ، فقد وصفته جريدة «أخبار مصر» بأنّه كان مناسبة لحضور «عدد غفير من الناس ، الذين راحوا يلهجون بالثناء على النبيّ وعلى الجيش الفرنسيّ ، وهم يلعنون البَكَوات واستبدادهم ، فقد قالوا : أجل ، لقد جئتم لتخليصنا بمشيئة الرحمن الرحيم» ، فيما أورد «ريمون» أنَّ «الجبرتي» المؤرخ وشاهد العِيان ، أكد أنّه لم يحضر الاحتفال سوى عدد من المتسكّعين بقلوب منكسرة ، ونفوس ضعيفة ، واعتكف أغلب الناس في بيوتهم في نوع من الاحتجاج والرفض[2] .

وليس غريبًا أن يلعب النفاق لعبته الماكرة في مثل هذه الظروف ، فقد أمر «نابوليون» بإحياء عيد المولد النبويّ ، وحضر الاحتفال في أبّهة عظيمة ، وأُلبس الفَروة ، وجعله الشيخُ البكري «نقيبًا للأشراف» ، بدل «عمر مكرم» ، الذي ترك القاهرة عشيّة وصول الفرنسيّين إليها . ومن الطريف أن يكون «نابوليون» نقيب آل البيت في مصر ، بعد أقلّ من شهرين على وصوله غازيًا .

---

(١) المصريّون والفرنسيّون في القاهرة . ص٩٧ .

(٢) م . ن . ص٩٩ .

وباستثناء هذه المفارقة المرحة من الخداع ، فإنَّ العلاقات ظلّت متوتّرة ومتدهورة ، فقد كان الفرنسيّون «يشعرون بالثقة في أنَّ الحضارة التي جلبوها سوف تلقى القبول من جانب السكان المصريّين ، «في المقابل» لم يكن المصريّون غافلين عن دوافع الفرنسيّين العميقة»[1] .

وخاب الأمل حتى في أعضاء المجلس الذين أمر نابوليون إلباسهم شالاً ثلاثيَّ الألوان رمزًا لشعار الثورة الفرنسيّة ، وذلك تعبيراً عن امتثالهم للسلطة الفرنسيّة ، فكانوا يتردّدون في ذلك ، ويخلعون تلك الشالات الزاهية الألوان قبل مغادرة المكان ، خشية التأويل الدينيّ الذي يرجّح أنّهم انخرطوا في خدمة الفرنسيّين ، إذ كان ذلك محرجًا لهم كعلماء دين . ولّما تعمّق التوتّر ، وبلغ حدّه الأقصى ، كشف العنف عن وجهه بحجّة الحفاظ على النظام ، فتوالت اغتيالات كبار الجنرالات : «جوليان» معاون القائد العامّ ، والجنرال البولونيّ «سلكلوفسكي» ، ثم «دوبوي» ، وتوّج كلّ ذلك بمقتل «كليبر» . وهي اغتيالات وصفت بأنّها «كثيرة ومربكة» ، وبالمقابل واصل الفرنسيّون إعداماتهم للثائرين والمتمرِّدين : محمد كريم ، وسليمان الجوسقي ، وأحمد الأزهري ، وعبد الوهاب الشبرواي ، ويوسف المصيلحي ، وإسماعيل البراوي ، والسيد عبد الكريم ، ثم سليمان الحلبي قاتل «كليبر» .

لم يكن هذا سوى أنموذج فحسب ، فقد سحق الفرنسيّون ثورة القاهرة الأولى التي اندلعت في الحادي والعشرين من تشرين الأول/أكتوبر من عام ١٧٩٨ وتراوح قتلاها ، بحسب اختلاف الروايات بين سبعمئة وأربعة آلاف ، ويرى المهندس «جراسيان لوبير» عقاب «نابوليون» للمصريّين معتدلاً «حيال شعب فظّ وجاهل مؤمن بالخرافات وقاسٍ»[2] فدُكَّ الأزهر بالمدافع ، وخُرِّب ، واقتُحم بالخيول ، ودُمّرت الكتب والمصاحف ، وجرى تلويث المكان بالغائط

---

(١) المصريّون والفرنسيّون في القاهرة . ص١٠١ .

(٢) م . ن . ص١٢٧ .

والبول والمخاط والخمر، فقابل المصريّون ذلك بسخط كبير.

أمّا عامّة الناس، كما ذكر الجبرتي، فقد نظروا «للفرنسيس بعين الاحتقار وأنزلوهم عن درجة الاعتبار، وكشفوا نقاب الحياء معهم بالكليّة، وتطاولوا عليهم بالسبّ واللعن والسخرية . . . ولم يتركوا معهم للصلح مكانًا، حتى أنَّ فقهاء المكاتب كانوا يجمعون الأطفال ويمشون بهم فرقًا وطوائف حسبة، وهم يجهرون ويقولون كلامًا مقفًى بأعلى أصواتهم بلعن النصارى وأعوانهم وأفراد رؤسائهم، كقولهم الله ينصر السلطان ويهلك فرط الرمّان ونحو ذلك . . .على أنَّ ذلك لم يثمر إلاَّ الحقد والعداوة التي تأسست في قلوب الفرنسيس، وأوجبت ما حصل بعد ذلك من وقوع العذاب البئيس». وبالغ الفرنسيّون في قسوتهم على القاهريّين، واستباحوا القاهرة بجيوشهم، وحسب قول الجبرتي، فقد أعطى «جيشُ الرحمن فسحةً لجيش الشيطان»[1].

وبلغت المفارقة مداها حينما مثّل «نابوليون» دورًا نبويًا، فخاطب المصريّين بنبرة كونيّة بوصفه مخلّصًا انتدبته العناية الإلهيّة «أعلموا أمتكم أنَّ الله قدّر في الأزل هلاك أعداء الإسلام، وتكسير الصلبان على يديّ، وقدّر في الأزل أنّي أجيء من المغرب إلى أرض مصر لهلاك الذين ظلموا فيها، وإجراء الأمر الذي أمرت به . . .وأعلموا أيضًا أمتكم أنَّ القرآن العظيم صرّح في آيات كثيرة بوقوع هذا الذي حصل . . .واعلموا أني أقدر على إظهار ما في نفس كلّ واحد منكم؛ لأنني أعرف أحوال الشخص وما انطوى عليه بمجرد ما أراه»[2]. وكشفت ثورة القاهرة الثانية التي استمرت أكثر من شهر بين آذار/مارس ونَيسان/إبريل من عام ١٨٠٠ عن حجم الكراهية المتبادلة بين الطرفين، إذ صُبغت القاهرة بدماء آلاف القتلى والجرحى، فيما خسر الفرنسيّون أكثر من خمسمئة قتيل.

قرّر «أندريه ريمون» المتخصّص في هذه الحِقبة الحبلى بالأحداث الكبيرة، أنَّ

---

(١) عبد الرحمن الجبرتي، عجائب الآثار في التراجم والأخبار، بيروت، ج٢ ص٣١٧ و٣١٨.

(٢) المصريّون والفرنسيّون في القاهرة، ص١٣٧-١٣٨.

«نرجسيّة تاريخيّة» أوصلها تمجيد «الملحمة النابوليونيّة» إلى ذروتها ، والمبالغةَ في تقدير أهميّة النتائج العلميّة للحملة قد برّرتا ، من الجانب الفرنسيّ ، تقييمًا إيجابيًا بشكل مبالغ فيه للحملة ولنتائجها ، يصل حدّ إرجاع يقظة مصر إلى عام ١٧٩٨ . أمّا المصريّون ، فقد تردّدوا بين رؤية إيجابيّة للحملة «التي يقال إنها رمزت إلى بداية تحديث مصر» ، واتجاه يميل إلى أنها «لا حدث» بحكم أنّ مصر لم تكن «نائمة» البتة قبل ذلك ، بحكم أنّ الآثار المباشرة للاحتلال كانت محدودة . وأيًا كان الأمر ، فإنّ قصر أمد الحملة وطابعها العنيف لم يكن من شأنه أن يسمح لـ «الحداثة» بمدّ جذور لها في مصر ، فتجربة الديوان (المجلس) لم تمسّ غير عدد محدود من المشايخ ، والإصلاحات الإداريّة كانت مجرد مشاريع ورقية ، وما طبّقت قط ، ولم تعرف جمهرة السكان بشكل خاصّ سوى الجوانب القمعيّة ، العسكريّة والبوليسيّة لاحتلال لم تكفّ عن التطّلع إلى التحرّر منه .

ومن جهة أخرى ، فإنّ الظروف قد ساعدت على إزالة الالتباسات المحيطة بالحملة بسرعة : فالفرنسيّون الذين جاؤوا «لطرد المماليك من مصر» ، ولتمكين السكان الأصليّين من استعادة الحقوق التي حرموا منها ، قد انتهوا إلى التحالف مع المماليك ضد العثمانيّين ، وإلى الثناء على عودة سادة البلد السابقين إلى السلطة . وأدّت سنوات الفوضى والعنف الأربع التي عرفتها مصر بعد رحيل الفرنسيّين ، إلى الإسهام في إسدال ستار النسيان على الذكريات المريرة التي كانت لدى المصريّين بشكل مشروع عن الاحتلال ، وإلى تضميد الجراح التي كانت مفتوحة بين الأعوام ١٧٩٨ و١٨٠١ ، إلاّ أنّ من الصحيح أنّ الاحتلال لم يخلّف سوى القليل من الآثار الملموسة ، ولم يمارس سوى القليل من التأثير المباشر في المفاهيم السياسيّة والاجتماعيّة والثقافيّة للمصريّين ، وفي عدد جدّ قليل من المصريّين[1] .

هدفت الحملة على مصر إلى تعزيز مكاسب الفرنسيّين دون مكاسب المصريّين «الذين أظهروا كراهية للفرنسيّين ، وفي أحسن الأحوال فشلوا في فهم

(١) المصريّون والفرنسيّون في القاهرة . ص٣٣٢ .

مقاصدهم فهمًا كاملاً»[1] . وحسب قول «جوان كول» الباحث في دراسة التاريخ الاجتماعيّ لمصر في القرن التاسع عشر ، فإنَّ حكم الفرنسيّين الذي استمرّ ثلاث سنوات «لم يترك إلاَّ أثرًا ضئيلاً»[2] .

٤ . الحملة: وصف من الداخل:

ولكن لا بدَّ من شاهد عِيان يستبطن الأحداث من الداخل ، ويقدم تفسيرًا مختلفًا عمّا أشاعته الخطابات الخاصّة بالحملة ، ففي الفقرة الفائتة ارتسمت صورة للحملة وقائدها من الخارج ، وعلينا الآن ترقّب الصورة الداخليّة بملاحظات عميقة لشاهد عِيان انخرط بصورة كليّة في الحملة منذ البداية إلى النهاية . إنه النقيب «جوزيه ماري مواريه» الذي حرص بدقّة بالغة على توثيق يوميّاته منذ غادر فرنسا مع الحملة ، إلى أن عاد إليها بعد ثلاث سنوات .

ميزة هذه المذكرات أنها تضمنت تجارب ذاتيّة مفعمة بالصراحة والمباشرة ، ومواقف معبرة عن وجهة نظر صاحبها فيما يخصّ المصريّين بشكل عامّ ، ومجريات أحداث الحملة بشكل خاص ، إلى ذلك فـ «مواريه» مشبع بقيم الثورة الفرنسيّة ، وقد انخرط في الحملة إيمانًا منه بشعارها ، فظهر في البداية مزهواً بدوره ودور رفاقه ، منافحًا عن القيم الحضاريّة التي يؤمن بها ، وانتهى مثلهم منكسرًا على نحو يثير الرثاء ، بعد أن فشلت الحملة ، وصار هاجس الجميع ، بما فيهم القائد العامّ هو الطريقة التي ينتزعون فيها أنفسهم من المستنقع المصريّ ، بأقلّ الخسائر الممكنة ، فيعترف بأنه لم يعد إلى الأراضي الفرنسيّة سوى ربع المشاركين في الحملة ، بعد أن دفعهم هوس نابوليون بالمجد إلى التهلكة . إلى ذلك ففي تلك المذكرات ، التي كانت تكتب يومًا بعد يوم ، وتؤرخ مباشرة للأحداث طبقًا للتاريخ الذي استحدثته الثورة الفرنسيّة ، توجد البيانات

---

(١) محمد بدوي (محرر) تاريخ كيمبردج للأدب العربيّ : الأدب العربيّ الحديث ، جدة ، ص٥٠ .

(٢) جوان كول ، الاستعمار والثورة في الشرق الأوسط ، ترجمة عنان علي الشهاوي ، القاهرة ، ص٤١ .

الأساسيّة التي أصدرها نابوليون، وكليبر، وعبدالله مينو، فضلاً عن البنود الكاملة لاتفاقية الجلاء عن مصر التي عقدها كليبر مع العثمانيّين والإنجليز، ونفذها بعد وفاته خلفه الجنرال مينو.

كشفت مذكرات النقيب «مواريه» جانبًا سرّيًا من الحملة، لم تسلط الأضواء عليه، فهو لم يؤرخ للحملات العسكريّة داخل مصر فحسب، إنّما تحدّث بوصفه واحدًا من المشاركين فيها. وشأنه شأن أيّ ضابط شابّ متحمس، فقد امتلأ عجبًا بنفسه مع كلّ انتصار، وتلوّى حزنًا مع كلّ خسارة. لكنّ نبرة اليأس ضربته في الصميم منذ اليوم الأول لوجوده على الأرض المصريّة، كما أنه قدّم تاريخًا حيًا للثورات الكبرى ضد الفرنسيّين، وحينما تعرّض لإصابة حالت دون التحاقه بوحدته المتوجّهة إلى بلاد الشام، انخرط في التعبير عن وجهة نظره الشخصيّة، وأقام علاقة مع امرأة من نساء المماليك. وأخيرًا فقد زاوجت هذه المذكرات بين الرؤى الذاتيّة لصاحبها ووصف الحركات العسكريّة للجيش الفرنسيّ. وراوحت طريقة السرد بين الحرص على إيراد الوقائع طبقًا لوجهة نظر الفرنسيّين، وبين محاولة تتخطّى الجراح العميقة التي يترنحون تحت وطأتها، فانتهى الأمر بهزيمتهم.

حينما غادر «مواريه» مدينة «طولون» برفقة نحو ثلاثين ألفًا من نخبة الضباط والجنود، فضلاً عن البحارة والعلماء والفنّانين والقائمين على خدمة الجيش والضباط، لم يعرف هو ورفاقه الجهة التي تقصدها الحملة. ذهبت بهم الظنون مذاهب شتى، هل هم في طريقهم لغزو سردينيا، أم صقلية، أم مالطة، أم أنهم سيتوجهون إلى بريطانيا؟ قلة اعتقدت أنهم متجهون إلى مصر، ومنها إلى الهند الشرقيّة للانتقام من الإنجليز. تلك الاحتمالات «أرّقت الأذهان، ووضعت الرأي العامّ في حالة من عدم اليقين»[1].

(١) جوزيف مواريه، مذكرات ضابط في الحملة الفرنسيّة على مصر، ترجمة كاميليا صبحي، القاهرة، ص٢٠.

وبتقدّم الأسطول الفرنسيّ ، ومروره بجزر البحر المتوسط ، واحدة إثر أخرى ، اتضحت أخيرًا ، بعد السيطرة على مالطة ، الوجهة النهائيّة للحملة ، وهي مصر . وجاء خطاب نابوليون يوم ١٢ يوليو/ تموز ١٨٩٨ ليؤكّد ذلك ، لكن الجنرال الذي بدأ منذ هذه اللحظة بالوعود التي لن تتحقق ، شنّف آذان الجند الحاملين قيم الثورة ، قائلاً : «أيها الجنود ، ستقومون بغزوة سيكون لها أبلغ الأثر على الحضارة والتجارة في العالم»[١] . منذ هذه اللحظة ارتسمت في ذهن النقيب «مواريه» صورة مصر المتخيّلة ، الصورة المستحضرة من المرويّات القديمة ، ومن مدوّنات الاستشراق والرحلات . والهاجس الأول الذي سيطر على الجنود والضباط - وهو يعبّر عنهم دائمًا بصيغة الجمع - الاستيهام الجنسيّ بالمصريّات ، وهو استيهام اكتسحهم وهزّهم ، ودفع بأحاسيسهم ورغباتهم إلى الكشف عن نفسها بجلاء ، فعجلوا للقاء الفاتنات المصريّات ، «عقدنا كلّ آمالنا على رحلتنا إلى مصر ، فكم ألهبتْ قصص التاريخ خيالنا ، بجعلها كلّ فتيات هذا البلد في سحر وجاذبيّة كليوباترة»[٢] .

تماهى الجميع مع دورين خاصّ وعامّ ، فراحوا ، من جهة أولى ، يتصوّرون أنهم سيقومون بدور «أنطونيو» ، وينتظرون كسلفهم الرومانيّ أن يقعوا في أحضان المصريّات الشهيّات سليلات «كليوباترة» . ومن جهة ثانية ، يقومون بدور عامّ ، يمثله شعور مشترك رسمه القدر يقوم الفرنسيّون بموجبه بدور المقدونيّين والرومانيّين والصليبيّين . يعبّر «مواريه» عن ذلك : «ليتنا نصل سريعًا ، فكم نشعر بشوق كي نطأ بأقدامنا هذا الثرى ، مثلما فعلت من قبلنا جحافل الجيوش المقدونيّة والفيالق الرومانيّة . هذا التراب الذي شهد معارك الحروب الصليبيّة المقدسة . كم نتوق للتفوق على الأبطال الوثنيّين ، وللثأر لدماء المسيحيّين أسلافنا»[٣] .

---

(١) مذكرات ضابط في الحملة الفرنسيّة على مصر . ٢٦ .

(٢) م . ن ٢٥ .

(٣) م . ن ٢٨ .

امتزجت الرغبات الاستيهاميّة الجنسيّة، بالأدوار الخياليّة المحاكاتية للقدماء، وبالرغبة في الثأر والانتقام للأسلاف. لكن الآمال انقلبت إلى ضدها حال الهبوط على الأرض المصريّة: «كان وصولنا إلى مصر، وإقامتنا فيها، سببًا في إفاقتنا من أوهامنا.. .وكم لعنّا الوصف المخادع لمؤلف كتاب «خطابات من مصر»[1]. وستقوم الأحداث التي سيشارك فيها «مواريه» إلى النهاية بتدمير الدورين الخياليّين اللذين حلم بهما شأنه في ذلك شأن الآخرين. لن يجد شيئًا ممّا تمنّاه وحلم به. شعر أنه ضحية خطأ في الفهم، وخداع في الهدف.

داعب هذان الدوران خيال أفراد الحملة وهم يحطّون رحالهم على أرض الكنانة، وتركوها وقد خُرّب أيّ أمل في نفوسهم، وعن كلّ هذا سكت الخطاب الاستعماريّ، وللتعويض عن فقر الوقائع ضُخّم دور العلماء، الذين لا يأتي «مواريه» المولع بالتفاصيل على ذكر أيٍّ من أعمالهم. فهو يشير إليهم، بصورة عابرة وهو في «طولون»، ويقدّم إحصاء عن أفراد الحملة، ويعرّج عليهم بسرعة بالغة مرة أخرى، بما يؤكد غياب دورهم.

لم يتحدّث «مواريه» عن العلماء، ولم يفصّل في بيان وظيفة المجلس الاستشاريّ، لكنه رسم أفقًا معتمًا للتورط الفرنسيّ في مصر، بما يحول دون القيام بأيّ عمل سياسيّ وثقافيّ ذي قيمة حقيقيّة، وكل ما يرتسم في الأذهان هو سلسلة الخدع التي يمارسها الجنرالات لكسب ودّ الأهالي الثائرين، بتركيز النقيب الفرنسيّ على العمليات العسكريّة، والتنكيل المتواصل بالمصريّين، وشكاوى الجنود الذين وجدوا أنفسهم مرميّين في أرض غريبة وغامضة، لا نجد أيّ تطابق بين ذلك وما روّجت له المتخيّلات السرديّة حول الحملة. فتح «مواريه» الأفق على عدم توافر أيّ سياق يسمح بالانصراف إلى عمل مفيد للمصريّين.

حال هبوط الجيش الفرنسيّ على الأرض المصريّة يوم ٢ تموز/ يوليو ١٧٩٨،

---

(١) مذكرات ضابط في الحملة الفرنسيّة على مصر. ٢٥.

أصيب الضابط الشابّ بالصدمة في الإسكندريّة ، فتبدّدت الصورة المتخيّلة في ذهنه ، حينما رأى الأهالي ، فتعالت سلسلة لا تنتهي من الأحكام الانتقاصيّة «شعب من العبيد منعدمي العقول ، وسرعان ما أيقنّا استحالة أن نجعله أكثر تحضّرًا ، أو نعيد إليه مجده القديم» . وما أن توغلت الحملة باتجاه «رشيد» ، بعد مناوشات مع المصريّين ، حتى تسرّب اليأس إلى نفوس الجميع : «لم نعانِ ، من قبل ، في أيّ مكان العوز والتعب على هذا النحو ، ما بين سير إجباريّ على رمال حارقة ، وحرمان من النبيذ والخبز والأغذية المقوّية ، ثم إقامة المخيمات ، والمبيت طول الليل وسط أعداء لا همّ لهم سوى مفاجأتنا . . .فلا يبقى لنا ساعة تغمض لنا فيها جفون ، أو ترتاح فيها أجساد . ألم تكن كلّ هذه العذابات مجتمعة كافية لإنهاكنا وجعلنا ننفر من كلّ شيء؟ حتى أنّ العديد من العسكريّين تساقطوا تحت وطأة الجوع والعطش ، بينما أطلق بعضهم النار على رأسه يأسًا»[1] .

وفي القاهرة ، خلال الاحتفال بذكرى إعلان الجمهورية الفرنسيّة ، قرأ أحد الضباط بيان نابوليون بالمناسبة ، وانتهى بالصيحة التقليديّة «تحيا الجمهوريّة» ، مستحثًا الجنود ليهتفوا معه ، لكنه قوبل بصمت «ينمّ عن حالة عامّة من الاستياء ، بل إنّ أحد الجنود ، وقد شعر بحرمانه من أيّة وسيلة تعيده إلى وطنه ، وأن كلّ يوم لا يحمل له إلا خبر مصرع أحد الرفاق ، مع تضاعف شعوره بالحرمان من جميع الأشياء ، راح في همس يلعن مَن ظنّ أنهم سبب نفيه ، بل ذهب إلى حدّ اتهام البحارة الذين سمحوا بهلاك أسطولنا في أبي قير بقلة الخبرة والجبن ، بل بالخيانة أيضًا»[2] .

ثم ظهر إثر هذه الصعاب نابوليون المخادع ، فبعد ثورة القاهرة بشهرين ، وجّه خطابًا إلى نخبة المصريّين ، قال في جزء منه : «أيها الأشراف والعلماء وخطباء

---

(١) مذكرات ضابط في الحملة الفرنسيّة على مصر . ٤٥ .

(٢) م . ن٦٧ .

المساجد ، فلتلعنوا مَن سينصّب نفسه عن قصد عدواً لي ، فلن يكون له ملاذ في هذه الدنيا ، ولا في الآخرة . فهل هنالك إنسان تعميه الغشاوة عن التأكد من أن القدر هو ذاته الذي يقود جميع عملياتي؟ وهل من أحد على هذا القدر من السذاجة حتى ليشكّ أنّ كلّ شيء في هذا الكون الفسيح يخضع لسطوة القدر؟ فلتقولوا للشعب قد قُدّر منذ بدء الخليقة ، أنه بعد القضاء على أعداء الإسلام وإرخاء الصلبان ، سوف آتي من أعماق الغرب لأنفّذ المهمّة الملقاة على عاتقي ، وضّحوا للشعب أن هنالك أكثر من عشرين فقرة في كتاب القرآن المقدس ، تفيد أن ما يحدث قد قُدّر ، وتوضّح ما سوف يجيء . فعلى مَن لا يلعنوننا فقط خشية أسلحتنا أن يغيّروا من أنفسهم ، لأنهم إن دعوا علينا ينشدوا هلاكهم . وعلى المؤمنين بحقّ أن يتضرعوا بالدعاء من أجل ازدهار جيوشنا . بإمكاني محاسبة كلّ فرد على أدقّ المشاعر الخبيئة في قلبه ، حيث أنّني أعلم كلّ ما في نفوسكم . .حتى ما لم تصرّحوا به لأحد . ولكن يومًا ما سيرى الجميع بوضوح أنّ ما تقودني هي أوامر عليا ، وأن جميع الجهود الإنسانيّة لن تجدي معي ، ولن تضرني بشيء . وسعداء الحظ هم مَن سوف يقفون بمشاعر خالصة إلى جانبي»[1] .

قُرئ هذا البيان على نخبة مختارة من الأشراف والعلماء وخطباء المجالس ، انتُقوا بدقّة ليخاطبهم القائد العامّ ، وفيه أفصح نابوليون عن الكيفيّة المقترحة لترتيب علاقته بالمصريّين طبقًا لإرادة القدر ، ورغبة الله التي قضت بأن يقوم بهذا الدور في بلاد النيل . تتحقق العلاقة الجديدة التي يريدها عبر ثلاثة أسس متلازمة لا خيار للمصريّين فيها ، سوى الانصياع لأوامره : أولاً سيلحق الهلاك ، في الدنيا والآخرة ، بكلّ من يكنّ عداءً لنابوليون . هذا ما قررته الإرادة الإلهيّة التي يمثلها القدر ، القدرُ الموجِّه لكل غزواته العسكريّة . هل ثَمّةَ أحد يشك بأن القدر هو الحاكم على الكون بأجمعه؟ قبول هذا الدور الافتراضيّ لازم لا سبيل

(١) مذكرات ضابط في الحملة الفرنسيّة على مصر . ٨٣-٨٤ .

إلى رفضه ، وقد جرى البطش بالمصريّين لأنهم تمرّدوا عليه في ثورة القاهرة ، فنابوليون لا ينتقم باسمه إنّما باسم الله . أخمد المنتصر بوحشية ثورةَ الخاطئين ، لأنهم تخطّوا حدود الرغبة الإلهيّة . فربّما يكون لديهم بعض العذر لأنهم لا يعرفون أن نابوليون ينفّذ إرادة الله في أرضهم ، دفعوا ثمن جهلهم بمروقهم ومعارضتهم إرادة الله ، ولكن على الآخرين أن يعرفوا الآن . وهنا يظهر الأساس الثاني الذي ينبغي على الجميع معرفته ، أولئك الذين أصابهم العقاب في الماضي ، وأولئك الذين ربّما تسوّل لهم أنفسهم ، في يوم ما ، أمر العصيان والمقاومة ، والأساس الجديد قوامه النبوءة .

اختلق نابوليون نبوءة دينيّة ، فتلاعب بكتاب الله طبقًا لرغباته ، وعلى عاتق الأشراف والعلماء وخطباء المجالس مهمّة إيضاح ذلك للرعاع الغافلين . مصدر النبوءة هو القرآن الذي ذكر في أكثر من عشرين آية أن رجلاً يأتي من الغرب لتحقيق الرخاء في هذه البلاد ، والسيطرة عليها . ينبغي على الجميع التسليم بنبوءة القرآن . ليس أولئك الذين يخشون أسلحة الفرنسيّين ، إنّما أولئك الذين يدعون ربهم للخلاص منهم ، وعلى هؤلاء الذين يناجون ربهم سراً تغيير ما في أنفسهم ، وإلا هلكوا لأنهم يعارضون نبوءة القرآن المعبّرة عن رغبة الله . ولكن كيف يمكن معرفة أولئك العصاة المتكتّمين الذين يضمرون الكُره للفرنسيّين؟ يظهر هنا الأساس الثالث الذي يتوّج كلّ ما مرّ ، ويقتطف الثمرة الناضجة بفعل الخوف واقتراف الإثم ، فنابوليون يمتلك الحدس الباطنيّ العارف بأدقّ المشاعر الخبيثة ، والكاشف لما تمور به النفوس . إنه قادر على فضح ما خَفي ، ولم يُصرّح به ، يعرف الهواجس الخفيّة ، ويقرأ البواطن السحيقة . يضع الجميع في حالة ذعر لأنه يقرأ علامات الاستياء المضمرة .

تلازمت هذه الأسس الثلاثة فيما بينها لتجعل من نابوليون ، قنصل الإدارة الفرنسيّة ، قنصلاً للإرادة الإلهيّة ، والمعبّر الفعلي عن رغبة القدر الكاسحة في اجتثاث الشرّ من بلاد النيل ، وليس على المصريّين بأطيافهم كافّة ، الذين تمرّدوا فعوقبوا ، والصامتين الذين يتمتمون سراً برغباتهم الدفينة ، إلا الامتثال الفوريّ

لإرادة رجل القدر ؛ فالقائد عارف بما تخفيه الصدور من خواطر ومواقف ، ويحسن بهم الإفصاح عن ذلك قبل أن يضبطوا متلبّسين بنواياهم السيّئة . دور جديد رسمه نابوليون لنفسه ، هو مزيج من دور النبيّ والعرّاف ، لم يجرؤ أحد على انتحاله من قبل . المرجّح أنّ المخاطبين الذين وُجّه التهديد مباشرة إليهم ، سخروا من هذا الدور ، وعامّة المصريّين ظلوا في منأى عن كلّ ذلك . ادّعاء الدور الدينيّ ضرورة خداعيّة لازمت نابوليون ، وكان يبتزّ بها السّذّج ، فبعد معركة أبي قير عاد إلى القاهرة ، وعقد اجتماعًا مع أعضاء الديوان .

بدأ نابوليون بداية دينيّة ، فذلك مطلع تقويّ مناسب لكلام يراد منه التحذير ، ثم التهديد ، فحدّثهم عن العمق العلميّ والفنّيّ في القرآن ، وكيفيّة احتفائه بهما ، ثم فجأة بدأ «بتوجيه اللوم إليهم على تقاعسهم عن ردع الهمهمات التي تصاعدت ضدّه وضدّ جيشه في أثناء غيابه ، قال لهم : إني عرفت ما تمنَّوه من إخفاق لجيوشنا ، وكانت نتيجة هذا أن آمر بدقّ أعناقهم جميعًا إذا ما نهزم» . ولكن الحاضرين كانوا يفكرون في موضوع آخر ، يفكرون في أمر المعتقد الدينيّ ، فيما كان نابوليون قد مضى بتهديداته التي تزداد حدّة كلما زاد انفعاله ، قاطعه أحد الحضور : سيّدي الجنرال ، لقد وعدتنا أن تصبح مسلمًا ، فحمل جوابه مزيجًا من الابتزاز والتهديد «لم أعدكم بشيء ، ومع هذا اعلموا بأنني كذلك ، وربّما كنت مسلمًا أكثر منكم ، ولكن إن لم تغيّروا من سلوككم فسوف أعود للمسيحيّة عقابًا لكم . سوف أجعل الأمر يمرّ هذه المرّة ، ولكن تذكروا أنها الأخيرة»[١] .

مارس نابوليون لعبة الخداع الدينيّ ، فهو يتوّعد المؤمنين بالرِّدّة عن الدين الذي خدعهم بأنه آمن به . وكانت طريقة تفكيره الساذجة تؤتي نقيضَ الهدف المراد منها ، فالمسلم لا يفكر بغاية التهديد ، إنّما يفكر بعقاب المرتدّ عن دينه . إنْ كان إسلام نابوليون مرتبطًا بطاعة المصريّين له ، فهو ليس إسلامًا ، فطبقًا

---

(١) مذكرات ضابط في الحملة الفرنسيّة على مصر ١٢٦ .

للتقاليد العقائديّة الموروثة ، لا يمكن ربط الإيمان بهدف شخصيّ . وقع نابوليون في خطأ جسيم ، لكنّ المصادر لا تأتي على ردود الفعل الصريحة والضمنيّة على هذا التفكير المسطّح .

غاب شبح نابوليون عن مذكرات «مواريه» إثْر هذه الحادثة ، واختفى أثره ، بعد أن أحاط بالسرّيّة التامّة خططه للعودة إلى فرنسا ، حتى على الجنرالات من بطانته ، لكن الشائعات حول ذلك كانت تتضاعف يومًا بعد يوم ، وتتردد في أوساط ضباط الحملة ؛ إذ خلق الغياب المفاجئ للقائد العامّ مناخًا من الإحباط والتذمّر بين الجنود ، فأشيع أنه يعمل لمصلحته الشخصيّة ، وليس للجند الذين وجدوا أنفسهم في حملة لا يعرفون هدفها ، ولا الزمن الذي سوف تستغرقه بعد أن تعقّدت مهمّتها ، ففيما تردّى الجنود وصغار الضباط في مهاوي الموت ، كان نابوليون يفكر في استثمار مغامرته العسكريّة ليكون إمبراطورًا . كتب النقيب «مواريه» قائلاً : «لم يكن بونابرت يعمل إلا لمصلحته الشخصيّة ، ولا يضع أمام عينيه سوى رفعة شأنه . . .ولو لم يرَ أملاً في إمكانيّة الاستحواذ على السلطة العليا في وطنه ، لبقي في مصر ، ليقيم لنفسه دولة مستقلة ثمنها دمنا جميعًا ، إنه مثل قيصر ، يرى من الأفضل أن يكون الرجل الأول في القاهرة ، بدلاً من الثاني في باريس»(١) .

عاد نابوليون إلى فرنسا في الوقت الذي تأكّد فيه ضعف قواته ، نتيجة الحروب والحصار والتذمر وغياب الهدف ، وهو لا يريد أن يربط مصيره الشخصيّ بحملة بدأ الفشل يلوح في مسارها العامّ ، فقرأ الأحداث ووجد أن يترك رفاقه لمصير معتم ، وأن ينتهز فرصة الفوضى في باريس ليحقق طموحه ، فكسب الرهانين : أصبح إمبراطورًا ، واقترنت الحملة باسمه في ذروة نشاطها حينما كان في مصر .

كان «كليبر» غير مقتنع برحيل القائد ؛ فشرع يبحث عن تبريرات يعرضها

---

(١) مذكرات ضابط في الحملة الفرنسيّة على مصر . ١٣٠-١٣١ .

على الجنود ليهدّئ من قلقهم ، ويلمح «بإمكانية عودة جيش الشرق بأكمله إلى فرنسا» . ولو لم يتحطم الأسطول في أبي قير «لكانوا أقلعوا منذ أمد بعيد» . ومضى يكتب تقارير كثيرة إلى حكومة الإدارة بشأن الحال في مصر ، وخلاصتها «جيش الشرق لن يستطع الصمود طويلاً في وادي النيل بسبب حرمانه من التعزيزات ، ولكونه بلا دفاع من ناحية سوريا ، ولمواجهته التهديدات التركيّة والإنجليزيّة ، وما تبقى من قوات المماليك ، في آن واحد»[1] . وبتحطّم أسطول الحملة ، غير سفينتين وفرقاطتين ، وجد الفرنسيّون أنفسهم أسرى في مصر ، وقد تعذر عليهم أمر العودة ، وعلى هذا فإن اتفاقيّة الجلاء حمّلت العثمانيّين والإنجليز والروس مسؤولية نقل القوات الفرنسيّة من مصر وإعادتها إلى فرنسا ، جاء ذلك في البند الحادي عشر من الاتفاقيّة «سيقوم الباب العالي وحلفاؤه ، أي بريطانيا العظمى وروسيا ، بتسليم الجيش الفرنسيّ جوازات السفر الخاصّة ، وتصريحات المرور اللازمة لتأمين عمليّة العودة إلى فرنسا» .

تضافرت عوامل كثيرة لتجعل الهزيمة مؤكدة ، كالوضع المزري للجند ، وحركات المقاومة ، واكتمال الحشد العثمانيّ والبريطانيّ في البحر والأطراف الشماليّة من مصر . وتكشف بنود الاتفاقية المذلّة الخاصّة بالجلاء عبر البحر المتوسط طبيعة المهانة التي لحقت بالفرنسيّين ، فلم يستطع كليبر ، الذي سرعان ما قتل ، ولا عبد الله مينو الذي حاول تعميق صورة الخداع لسلفه نابليون فيما يخصّ موضوع الدين ، فغيّر اسمه لكسب ودّ المصريّن ، وإعادة الثقة للجيش ، ووقف حالة الانهيار . وعلى العكس فقد أصبح أضحوكة وموضوعًا للسخرية والشك بنواياه ، لأن اللقب الجديد ، كما يستطرد مواريه : «لم يترك انطباعًا في صالحه ، ولم يكن انتماؤه للجمهوريّة ليطفئ بداخلنا جذوة أفكارنا الدينيّة التي نهلنا تعاليمها من تربيتنا الأولى وعاداتنا القوميّة . فهذا الرجل المرتدّ عن دينه - كما يقولون- الذي تخلّى عن بلاده ليدخل في شريعة محمد ، ويرتدي

---

(١) مصر : ولع فرنسيّ ، ص ٤٧ .

العمامة، هل هو كفء لقيادتنا؟ لقد ربط مصيره وعواطفه بامرأة من هذا البلد، فهل يفكر في التخلّي عن عائلته الجديدة ليعود من جديد إلى فرنسا حيث سيُستهزأ به؟ وبدلاً من التفاوض مع أعدائنا والاقتداء بكليبر، ألم يفعل ما بوسعه لحملنا على البقاء في مصر، لنكون سندًا لقوته ومرافقيه في منفاه الاختياريّ»[١] .

وبتوقف بالمفاوضات مع العثمانيّين والإنجليز، ظنّ كثيرون أن عبد الله مينو يفكر في تأسيس مستعمرة خاصّة به في مصر، وراح يقسو على المصريّين في الجباية ليسدّ احتياجات الجيش الذي زادت طلباته، فظهر وكأنه إداريٌّ ناجح في نظر الجند، بعد أن توقفت أجورهم سبعة أشهر في زمن نابوليون، فعانَوا مرّ العيش، فكلما بالغ الفرنسيّون في جباية الأموال دفع ذلك السأم عن الجنود. وقد علّق «مواريه» على ذلك: «لو أنّ العناية الإلهيّة رتّبت لكي يكون لنا مستعمرة دائمة في مصر، فلا أحد كفيل بازدهارها وتدعيمها مثله، ولكن يبدو أن هذا القطر البائس الذي نعم يومًا بالثروة والعلم، قد حُكم عليه طويلاً بالتوحش والبربرية والبؤس وسوء الطالع»[٢] .

راح الشكّ يضرب الجميع بقادتهم دون استثناء، فكل فعل يؤوّل على خلفيّة من سوء الظنّ، والتبرّم، لكونه يهدف إلى منفعة شخصيّة. واتخذ الأمر طابعًا هزليًا؛ وأحاطت الجند بالإشاعات حادثةُ مقتل كليبر على يد سليمان الحلبيّ، واعتبروا المراسيم الفخمة لدفنه نوعًا من التغطية على الحقيقة، فافترضوا أنه هرب إلى فرنسا على غرار هروب نابوليون من قبل، فاقتدى بالطريقة نفسها التي لجأ إليها قائده، «على الرغم من الدلائل القاطعة على موت كليبر، كان ثَمّةَ أصحاب تفكير غريب أو مغرض يروّجون أن هذه المراسيم هي مجرد خدعة، وأن الجنرال رحل إلى فرنسا، كما خطط في السابق، وأن

---

(١) مذكرات ضابط في الحملة الفرنسيّة، ص ١٦٦ .

(٢) م . ن ١٨٣ .

تابوته فارغ ، وما حمل في هذا الموكب المهيب إلا لتغطية فراره ، ولكن شهود العِيان الذين شهدوا مصرعه ، والجزاء الذي لقيه قاتله وأعوانه ، سرعان ما بدّد هذه الأفكار العبثيّة»[١] .

بمرور الأيام تفكّكت الجبهة الرئيسة ، فقد علقَتِ الجيوش بين القاهرة والإسكندريّة ، ثم فجأة استسلمت القوات الفرنسيّة في القاهرة ، فأصدر مينو بيانًا في ٩ يونيو/حَزيران ١٨٠١ خاطب فيه الفرنسيّين : «السادة الجنرالات والضباط وضباط الصف والجنود في جميع أسلحة الجيش ، استسلمت القوات الفرنسيّة الرابضة في القلاع المجاورة للقاهرة دون مقاومة ، ودون أن يشنّ عليها هجوم منتظم . ولن أسمح لنفسيّ بالخوض في أيّ تعليق على هذا الحدث الاستثنائيّ الذي ربّما لم تشهد مثله هذه الحرب ، خشية أن أصيب بالخزي رجالاً أظهروا حتى الآن من الكرامة ، ما يجعلهم جديرين بأن يكونوا فرنسيّين وجمهوريّين»[٢] .

وحاول استنفار عزائم بقية القوات لديه في الإسكندريّة ، فيما راحت قوات القاهرة تفرّ وتتجمع في منطقة «رشيد» ، ولاحت مظاهر الانهيار الأخيرة في وسط جيشه ، فعبّر عن واقع الحال ، قائلاً : «إن كان بيننا من الفرنسيّين مَنْ يشعرون أنه لم تبقَ لديهم الطاقة والعزيمة الكافية لمقاتلة أعداء الجمهوريّة بعض الوقت ، فالأبواب مفتوحة لهم . وسوف أرسلهم إلى «رشيد» ، حيث ستجتمع عمّا قليل جميع الفرق القادمة من القاهرة» . لكنّ العدو لم يمهل الفرنسيّين ، فضرب هذه المرة «رشيد» نفسها ، وراح يكتسح الفرنسيّين في كلّ مكان ، وخلال أغسطسَ/آبَ من عام ١٨٠١ قصف العدو «رشيد» ، فوصف «مواريه» ذلك : «أصبنا بضرر بالغ ، بينما قام بنشر عتاد ضخم على خطّنا الأيمن ، ممّا أثار مخاوفنا في المستقبل ، وحثّنا على طلب الهدنة ، فمُنحت لنا . .وأبرمنا اتفاقيّة

---

(١) مذكرات ضابط في الحملة الفرنسيّة ، ١٧٣ .

(٢) م . ن ١٩٠ .

استسلام تمّ التصديق عليها . تنازلنا بمقتضاها عن خطّين من خطوط القتال ، وحصن مثلث ، وانسحبنا من نطاق منطقة العرب ، وتعهد الإنجليز بنقلنا إلى الأراضي الفرنسيّة ، وقد وقّع على هذا الاستسلام كلّ من الجنرال مينو والجنرال الإنجليزيّ هاتشينسون ، وتحدّد موعد إبحارنا في اليوم العاشر بعد التصديق ، في ١٢ سبتمبر/أيلول ١٨٠١» .

لكنّ البحريّة الإنجليزيّة المكلّفة بإجلاء القوات الفرنسيّة شُغلت بمهمّة أخرى في أوربّا ، فظل الفرنسيّون ينتظرون بيأس الوفاء بنقلهم لغاية ١٢ أكتوبر/ تشرين الأول ، ولّما حانت اللحظة ، كتب «مواريه» معبّرًا عن خلاصة تجربته ضمن الحملة : «غمرتنا سعادة جمّة ، ونحن نغادر هذا القطر المشؤوم ليس على الفرنسيّين قديمًا (إشارة إلى أسر لويس التاسع في الحروب الصليبيّة) ، بل حديثًا أيضًا . فهو قطر ألّمت به جميع آفات البشر من طاعون وعمى وقطع طريق وفقر ، وفوق كلّ هذا من استبداد الشرق ، وكما أسفنا لفقدان كلّ هؤلاء الرجال ، ولسكب كلّ هذه الدماء ، ولتحمّل شتى صنوف التعب والحرمان ، ولعدم تمكّننا من إقامة مستعمرة على شاكلة مستعمرات أخرى كثيرة»[1] .

وطبقًا لقول موريه ، فإن «ربع الجيش هو الذي تمكّن من العودة إلى بلاده ، والفضل في هذا يرجع لمزيج من الظروف السعيدة أكثر ممّا يرجع لرعاية أو عناية خاصّة أولتها لنا الحكومة»[2] . فقد استغرق الاحتلال الفرنسيّ لمصر ٣٨ شهرًا ، وفقدوا ١٣٥٥٠ جنديًا سوى الجرحى والمفقودين والهاربين والأسرى ، وكان العدد الإجماليّ للجيش الذي اصطحبه نابوليون معه قد بلغ ٥٤ ألف رجل ، بما في ذلك المدنيون من العلماء والمهندسين والخدم ، وقد التحق به عدد من النساء من زوجات وصديقات للجنرالات والضباط .

قدمت مذكرات النقيب «مواريه» تاريخًا مصاحبًا للأحداث ، فكشفت

---

(١) مذكرات ضابط في الحملة الفرنسيّة ، ١٩٤ .

(٢) م . ن ١٧٨ .

الجانب الآخر من الحملة ، الجانب الذي أخفته الأدبيّات الرومانسيّة والاستشراقيّة ، وطمسه الخطاب الاستعماريّ ، لأنه انصرف إلى تضخيم صورة مجموعة من الفتيان المشبعين بقيم الثورة الفرنسيّة ، والحاملين مشعل الحرّيّة والمساواة والعدالة ، لكي يبددوا الظلام المخيّم على بلاد النيل . كانت تلك الأدبيّات مهووسة بأدوار الأبطال ، ومتابعة نشواتهم الفرديّة ، وصنع حبكات بطوليّة رومانسيّة مجرّدة عن سياقاتها العامّة ، فيما جرى تجاهل الوقائع الكبرى التي خاض غمارها القتلة والضحايا معًا . حينما تذكر الحملة الفرنسيّة على مصر ، ينصرف الاهتمام إلى نابوليون ، فتلك الحِقبة هي امتحان اختباريّ ناجح لإمبراطور المستقبل ، ومن الصعب العثور على ثمرة ثقافيّة حقيقيّة خلّفها احتلال خاطف شغل بالحروب دون سواها .

٥. شامبوليون: جنرال الهيروغليفيّة:

ولكن ينبغي أن ننظر إلى الحملة من زاوية أخرى ، إذ جرى ، كما أشرنا ، رسم صورة مفخّمة للحملة توافق رغبة الخطاب الاستعماريّ ، وهي صورة منقّاة من الأبعاد العسكريّة والسياسيّة المباشرة والدنيئة ، ولكن في الخفاء ، وعبر الزمن ، كانت هنالك حملة من النهب والتخريب لم تعرف لها مصر مثيلاً ، بدأت مع وصول «نابوليون» ، واستمرّت بعده طوال حكم «محمد علي» .

ومن بين كثير من الأمثلة التي أفرزتها الحملة الفرنسيّة يجدر بنا الوقوف على جهود رجل طالما وصف بأنّه أكثر الفرنسيّين الذين خدموا مصر وحضارتها ، «شامبوليون» (١٧٩١-١٨٣٢) الذي حلّ شفرة الهيروغليفيّة ، فأماط اللثام ، كما يقولون ، عن تاريخ مصر الغامض ، فلطالما شُبّه بـ«كولومبس» ، ونالت فرنسا الفخر لأنّها أخرجت «كولومبسًا» جديدًا ، فتح أمام العلم عالمًا ظلّ لعديد من القرون عاجزًا عن اكتشافه»[1] فكل منهما ، بالنسبة إلى الغربيّين ، اكتشف عالمًا

---

(١) شامبوليون : حياة من نور ، ص٦٣٧ .

غامضًا ومجهولاً ، الأول : حينما نجح في رهان إدراج «العالم الجديد» في تيار المصالح الغربيّة المتنامي ، والثاني : في وضع مصر ضمن خريطة الوعي الغربيّ ، ومع أنَّ الاكتشاف الباهر يعمي الأبصار عن الحقائق في كلّ وقت ، فإن حلّ شفرة اللغة المصريّة القديمة أبعدَ كثيرًا دور «شامبوليون» المباشر عن الأنظار .

ولد «شامبوليون» بُعيد الثورة الفرنسيّة ، وشبّ في خضم أصداء المجد النابوليونيّ في مصر ، وتعلّق به ، وظل إلى النهاية مأخوذًا بهالة الجنرال ، حتى أن كاتب سيرته «جان لاكوتير» نسي كلّ المسمّيات التي كان يُسمّى بها في فرنسا ، وأصرّ على تسميته بـ «الجنرال» فقط ، حينما وصل إلى مصر في عام ١٨٢٨ ، وهو نوع من المحاكاة الواعية كما لا يخفى ، فـ «شامبوليون» الذي كان يسمّى «الصغير» في فرنسا ، سمّي «الجنرال» في مصر ، فهو يهتدي بسلفه ، وقد سرّ «نابوليون» حينما وجد اسمًا يشارك اسمه بثلثي حروفه ، وكانت حملته الأثريّة لا تقلّ خطرًا ، في نهاية المطاف ، عن حملة الجنرال الحقيقيّ ؛ فما إن وطئت قدماه أرض مصر ، بعد سنوات من اكتشافه الذي أذهل العلماء الأثريّين في الغرب ، وراح يتجوّل في أول مدينة وصل إليها ، حتى شعر بأنّه وسط المصريّين ، كأنه «أمام مشهد من مشاهد الأوبرا»[١] .

استراتيجيّة التشبيه لا تكون فاعلة إلاّ إذا كان المشبّه به مستعارًا من الذاكرة الغربيّة وثقافتها ، وحب الاكتشاف المعلن ، يخفي رغبة سرّيّة بالنهب والاستيلاء ، ولهذا أعلن - وهو مندهش أمام النُصُب والمسلاّت والتماثيل المصريّة المتناثرة ، وشبه المستباحة في المعابد والمقابر على ضفتي النيل- بأنّه لو توافرت لديه الأموال لتمكّن من «تعمير اللوفر بتماثيل مدهشة»[٢] إذ تغلّبت رغبته الاستملاكيّة على رغبته الاستكشافيّة ، وليس غريبًا أن يحصل على

(١) حياة من نور . ص٥٤٧ .

(٢) م . ن . ص٥٥٦ .

رأس انتُزع من تمثال نفيس لرمسيس الثاني بـ «قرش صاغ واحد»[1] . فباغته سرور غير متوقّع : رأس أحد أشهر ملوك الفراعنة بقرش واحد! .

لعب «شامبوليون» دورًا بالغ الأهميّة في نقل آثار مصر إلى فرنسا ، والحقّ أن مصر قد شهدت طَوال حكم «محمد علي» عمليّة نهب واسعة للآثار من أراضيها ، ومعظمها أُخذت بموافقته ، فقد كان يطلب رضا الدول العظمى بهذه الهدايا النفيسة ، ويعبّر موقفه عن صدمة حقيقيّة ، وقد استغل «شامبوليون» السخاء الغريب الذي اتصف به «محمد علي» في هذا المجال فقط ، لأنّه لم يدرك الأهميّة الثقافيّة لهذه الكنوز ، فوصفه «هذا الرجل الممتاز ، لا يفكر في شيء سوى استخراج أكبر كمية ممكنة من المال من مصر المسكينة ، ولّما كان يدرك أنّ القدماء رمزوا إلى هذا البلد بالبقرة ، فهو يحلبها ويرهقها من الصباح إلى المساء ، قبل أن يذبحها ، وهو ما سيحدث عن قريب»[2] . وكلّ ذلك تحقق فيما بعد .

ومن الطريف أنّ «محمد علي» كان يخلط في إهداءاته ، فيقوم بإعادة إهداء مسلاّت ونُصُب سبق له وأن أهداها إلى قناصل دول أخرى ، وكان هذا يتسبّب في إحراج القناصل الغربيّين في مصر وتنافسهم على هذه الكنوز ، ولكي يتخطّى صعاب النسيان والخلط في توزيع هدايا لم يكن قادرًا على تثمين قيمتها الحقيقيّة ، كان يقوم بإهداءات جديدة لنفائس أخرى غيرها لا يرى لها أية قيمة ، سوى أنّها مطمورة بين الرمال على ضفاف النيل ، واستغل «شامبوليون» كلّ هذا بمهارة شديدة ، ومن ذلك أن حاكم مصر أهدى مسلّة الأقصر إلى فرنسا ، لكنه نسي ذلك بعد وقت وقام بإهدائها إلى إنجلترا ، وهي ما زالت على الأراضي المصريّة ، وكان هذا سوف يتسبب في مشكلة أطماع بين الخصمين المتنافسين : فرنسا وإنجلترا ، فكانت مشورة «شامبوليون» مهمّة وحاسمة ، وصفت بأنها مثل «الإلهام السماويّ» وهي بأن يبقي «محمد علي»

---

(١) حياة من نور . ص٥٥٩ .

(٢) م . ن . ص٥٩٦ .

على هديته لفرنسا ، ويقوم بإهداء إنجلترا مسلّة الكرنك ، أجمل المسلات على الإطلاق[1] . وكان يحسب أنّ الإنجليز لن يقدروا على القيام بنقلها لضخامتها ، وعدم توافر الوسائل المناسبة لذلك ، وسينتهي بها الأمر للفرنسيّين ، وبهذا فإنَّ حملته الأثريّة لم تكن «حملة تنقيب بأيّ معيار»[2] بل حملة نهب .

وجد «شامبوليون» أن من واجبه أن ينخرط ضمن جيش القناصل والعلماء والمهرّبين ، الذين عرفوا الصلة الواهنة بين «محمد علي» وتاريخ مصر ، فعاثوا فسادًا بالنفائس العريقة ، ومثلهم جميعًا كان «شامبوليون» يرى أنَّ من واجبه إثراء «القسم المصريّ بالمتحف الملكيّ بمختلف أنواع الآثار التي تنقصه» ، وكانت النتيجة تفوق توقعاته ، فحصل على كلّ ما حلم به ، وكتب أخيرًا بأن «نتائج رحلتي عبر البحار تخطّت كلّ آمالي»[3] .

وكان القناصل الغربيّون يكنزون مجموعات ثمينة من الآثار ، ويتاجرون بها علنًا في الأسواق الأوربيّة . ذهب كاتب سيرة «شامبوليون» إلى أنَّ مصر شهدت ثلاث حملات فرنسيّة : حملة «نابليون» العسكريّة ، وحملة «شامبوليون» الأثريّة ، ثم الحملة الثالثة التي تمت بجهوده ؛ لأنه كان وراءها مذ كانت فكرة إلى أن استقامت أمرا واقعا ، ونتيجتها الحصول على «مسلة الأقصر» ، إذ جرى «نقل أكثر الغنائم قيمة وعظمة إلى فرنسا»[4] . ومع أن هذه المسلّة وصلت بعد وفاة «نابليون» بمدة طويلة ، لكن فكرة إحضار مسلّة مصريّة إلى فرنسا كانت «ضمن الأفكار العديدة التي ألهبت «بونابرت» وأعوانه ، وكانت تلقى قبوله»[5] كما يخلص «جان فيدال» إلى ذلك في خاتمته لسيرة «شامبوليون» .

---

(١) حياة من نور . ص٦٤٩ .

(٢) م . ن . ص٥٨٣ .

(٣) م . ن . ص٦٠٢ .

(٤) م . ن . ص٦٣٣ .

(٥) م . ن . ص٦٤١ .

٦.الحملة وتمزيق النسيج الاجتماعيّ المصريّ:

ولا يمكن إلاَّ على سبيل التمحّل ادّعاء الأثر الإيجابيّ المباشر للفرنسيّين في الحياة الاجتماعيّة والثقافيّة السائدة في نهاية القرن الثامن عشر ، والواقع أنّ الحملة الفرنسيّة لم تكن سوى ملامسة عنيفة للشرق ، تمّت في أفق محتدم بالتطلّعات ، فقد كان ذلك الشرق قبلها وخلالها وبعدها يمور بالحضور الأجنبيّ الذي مثله المبشرون والرحّالة والتجّار والقناصل والجواسيس . وإذا أردنا الدقّة ، فمن بين مظاهر الحضور الغربيّ : كان الفرنسيّون آخر من وصل إلى هذه المنطقة ، فقد سبقهم الإنجليز والبرتغاليّون وجيوش من أصحاب المصالح المختلفة . وسبق الوجود التبشيريّ الحملة الفرنسيّة بأكثر من قرنين إلى بلاد الشام ، والآثار الثقافيّة والدينيّة للغرب في لبنان وسوريا وفلسطين ، كانت ولا شك أعمق أثرًا ، وأبعد مدى من كلّ ما تمّ خلال الحملة التي أنهكها الصراع العسكريّ والمناورات السياسيّة .

لم يظهر أيّ أثر ذي قيمة معرفيّة طَوال الربع الأول من القرن التاسع عشر ، ولا ترد إشارة مهمّة إلى ذلك في التاريخ المصريّ الحديث ، فالبعوث العلميّة والمطبعة- وغالبًا ما يُستشهد بهما- اهتم بهما «محمد علي» بعد مدة طويلة على جلاء الفرنسيّين ، وهو أمر متّصل بحاجة الدولة المصريّة الناشئة ، أكثر ممّا هو متصل بالأثر الفرنسيّ . لقد اشترى المصريّون مطبعة الحملة بعد أن شحنت إلى فرنسا ، وظلّت مهملة في إحدى المدن المطلّة على البحر المتوسط عشرين سنة ، وأرسلوا بعثاتهم العسكريّة إلى إيطاليا ، ثم إلى فرنسا بعد أن طُبِّعت العلاقات بفعل نسيان الاحتلال الذي مضى عليه نحو عقدين ؛ وذلك كجزء من عمليّة تحديث البنية الأساسيّة للدولة .

وقد مزّقت الحملة الفرنسيّة النسيج الاجتماعيّ الداخليّ للمجتمع المصريّ ، من خلال التلاعب الكريه بالتنوّعات العرقيّة والدينيّة والطبقيّة ، وعملت الإدارة الفرنسيّة على استقطاب وجهاء بعض الأقليات والتعاون معهم ، بوصفها حامية لهم ولأقليّاتهم ، فيما ربطت مصالحها بمتعاونين ، خرقوا ميثاق

الانتماء الضمنيّ الذي يربطهم ببلادهم ، ووجد كثير من المصريّين أن فسيفساء مجتمعهم القائمة على التنوّع الطبيعيّ عرقيًا ودينيًا ، تصبح بسبب ذلك التلاعب رهينة بيد الفرنسيّين ، الذين شأنهم شأن أية قوة استعماريّة أخرى ، أرادوا تثبيت سيطرتهم من خلال ترغيب الأقليّات وإغوائها ، وترهيب الأغلبيّة واستبعادها ، والعمل على شطر القوى الاجتماعيّة الفاعلة عبر إحياء الاختلافات التقليديّة فيما بينها ، وإعادة إنتاجها بوصفها تناقضات مصيريّة غير قابلة للحلّ إلا عبر الوسيط الفرنسيّ ، الأمر الذي جعل تلك الاختلافات ترتقي لدى البعض إلى مصافّ التعارضات الكبرى المهدّدة لوجود الأقليّات نفسها ، وكما قال «أندريه ريمون» فإنّ الحملة «أنعشت» المشكلات الطائفيّة في مصر»(١) .

ومن مظاهر التمزيق القائم على إغواء الأقليّات وربط مصيرها بمصير الفرنسيّين ، وتضخيم خطر الأغلبيّة ، التي يمثلها المسلمون من المصريّين ، قيام الإدارة الفرنسيّة بتشكيل كتائب مقاتلة من الأقباط واليونانيّين والشوام ، بل شمل ذلك حتى المغاربة المقيميّن في مصر وبقايا المماليك ، وعمدت تلك الإدارة إلى ترقية بعض المدنيّين من وجهاء هذه الأقليّات إلى جنرالات ، مثل «المعلّم يعقوب» و«نقولا الرومي» ، وعهدوا لآخرين بمهمّة جباية الضرائب الباهظة للفرنسيّين ، الأمر الذي جدّد ذكريات المصريّين بالتركة الثقيلة لممارسات المماليك في مجال جباية الضرائب ، وكل هذا ترك آثارًا سلبيّة في النسيج المتنوّع والمتجانس للمجتمع المصريّ ، اضطُرّ معه كثيرون إلى مرافقة الفرنسيّين عند إجلائهم خوفًا من انتقام العامّة . فقد خلقت ممارساتهم بين المحتلين وضحاياه «هوّة من المستحيل ردمها في مدة قريبة» . وبسبب المخاوف التي لم يكن أحد يتوقع متى وأين تتفجر ، عاش الفرنسيّون في «غيتو» في قلب القاهرة طَوال مدّة وجودهم ، وترتّب على ذلك أنَّ «إمكانيات نشر ثقافة حديثة ،

---

(١) المصريّون والفرنسيّون في القاهرة ، ص٢٨٣ .

وتطوير العادات المحليّة عبر محاكاة النموذج المقدّم كانت محدودة تمامًا»[1] .

الملاحظ أنَّ علماء الحملة في كتاب «وصف مصر» لم يتخلَّوا عن نظرتهم الكنسيّة الضيقة ، مع أنَّ مرجعيّتهم العَلمانيّة تفترض غير ذلك ، ففضلاً عن التقسيم القائم للمجتمع المصريّ طبقًا لمنظورهم إلى : مسلمين ومسيحيين ، فقد قسّموا المسيحيين المصريّين إلى فئتين ، الأولى : هم الكاثوليك ، ومعظمهم من الأقليّات المهاجرة إلى مصر ، والثانية : هم الهراطقة والمنشقون ، وكثير منهم من الأقباط أهل مصر الأصليّين[2] . وذكرت وثائق الحملة الفرنسيّة أنَّ «إبراهيم الصباغ» هو «الشابّ الشرقيّ الوحيد الذي تلقى تعليمًا أوربيًا خلال الحملة على مصر ، ولا بدّ من الإشارة إلى أنّه أيضًا كان كاثوليكيًا يونانيًا»[3] .

واستعان الفرنسيّون بعدد لا يزيد على أصابع اليد الواحدة ، من الشاميّين لأغراض خاصّة بهم كالترجمة ، ومنهم : إلياس فتح الله ، ويوسف مسابكي ، ومشهرة شاميّ الحلبي ، إلى درجة يتعجّب فيها المرء من الجفوة المقصودة تجاه المصريّين ، واختزالهم إلى خصوم دائمين ، وكل هذا ينقض القول بأنهم جاؤوا إلى مصر حاملين مشعل الحضارة الجديدة . وتخلو الوثائق من إشارات إلى وجود صلات عميقة بين الفرنسيّين والمصريّين ، يمكن لها أن تجعل من ذلك الادعاء أمرًا ممكنًا أو حتى محتملاً ، وبالنظر إلى أنّها كانت تغطّي الوقائع اليوميّة للحملة ، فعدم الإشارة إليها ، يرجّح عدم وجودها . واقتصرت الحفلات الموسيقيّة والتمثيليّة في النادي الفرنسيّ الصغير للضباط الفرنسيّين دون سواهم داخل مناطق مغلقة خاصّة بهم ، وما قدّم من عروض مسرحيّة ، على ندرته

---

(١) المصريّون والفرنسيّون في القاهرة . ص٢٨٤و٣١١ .

(٢) علماء الحملة الفرنسيّة ، وصف مصر (المصريّون المحدثون) ترجمة زهير الشايب ، القاهرة ، ج١ ص٢٨ .

(٣) الحملة الفرنسيّة ، ص ٤٣٨ .

بسبب انشغال الفرنسيّين بأمور الحرب ، قُدّم بالفرنسيّة لتلك النخبة المنعزلة ، ولم يؤثّر في الحياة الأدبيّة[1] .

وكان المصريّون- بسبب اقتصار الحفلات على الفرنسيّين ، والعزل المحكم بين الجانبين- يجهلون ليس اللغة التي كانت تُقدّم بها تلك العروض الهادفة إلى التسلية فحسب ، وإنّما السياقات الثقافيّة لها ، التي من خلالها تتضح مقاصد تلك المسرحيّات ودلالاتها ، إلى ذلك فإن ضيق الوقت لم يكن ليمكّن الفرنسيّين من تجهيز مسرح يصلح مكانا لتقديم عروض تتوافر فيها شروط التمثيل المسرحيّ بمعناه المعروف ، إنّما هو نادي الضباط ، ويغلب أن تكون تلك العروض فواصل مرحة ومازحة ، تقوم على المفارقات والغوايات ، تتخلل سهرات الضباط الباحثين عن التسلية بعد أن ينتزعوا فرصًا للراحة بسبب الواجبات التي لا تنتهي من حالات الاستنفار الدائمة .

ولا يغيب عن البال أن كلّ ذلك كان يقدّم لمجموعة عسكريّة صارمة في تقاليدها ، ومتوجسة من محيطها ، ولا ينطبق عليها بأيّ معنى من المعاني ، مفهوم «المجتمع» ، وبصعوبة بالغة كانت تنتزع الفرص المحدودة للحصول على متع عابرة ، تمتصّ بها حالة التوتر اليوميّ التي تعيشها ، وحيثما لا تتوافر شروط اجتماعيّة كافية لتحويل «مجموعة» بشريّة إلى «مجتمع» ، يستحيل القول بأن صلات طبيعيّة ومؤثّرة يمكن أن تنشأ بينها وبين المجتمع التقليديّ المصريّ ، الذي كان إيقاع حياته بكاملها يترتب بعيدًا عن كلّ هذا .

تنبثق كلّ هذه التحفظات لتضع الإشارات القليلة الواردة حول ذلك في سياقها الصحيح ، ومنها إشارة «جورجي زيدان» إلى أنّ تلك العروض التمثيليّة كانت تُقدّم بالفرنسيّة «لتسلية الضباط»[2] . وقبل ذلك كان «الجبرتي» قد أورد في تاريخه ، عن المكان الذي بناه الفرنسيّون في الأزبكيّة ، قرب باب الهواء في

---

(١) شوقي ضيف ، الأدب العربيّ المعاصر في مصر ، القاهرة ، ص٢١٢-٢١٣ .

(٢) جورجي زيدان ، تاريخ آداب اللغة العربيّة ، القاهرة ، ج٤ ص ١٢٩ .

القاهرة ، أنّه «محلّ يجتمعون به كلّ عشر ليال ليلة واحدة ، يتفرجون به على ملاعيب يلعبها جماعة منهم بقصد التسلّي والملاهي ، مقدار أربع ساعات من الليل ، وذلك بلغتهم ، ولا يدخل أحد إليه إلاّ بورقة معلومة وهيئة مخصوصة»[1] .

ولم ترد غير هاتين الإشارتين فيما نعلم حول هذا الموضوع ، وإشارة «زيدان» المتأخرة يغلب أن مصدرها «الجبرتي» المعاصر لتلك الأحداث ، وهي لا تكفي دليلاً على وجود أثر فرنسيّ في الثقافة العربيّة في مصر ، هذا غير اقتصارها على المسرح دون سواه ، وباللغة الفرنسيّة ولنخبة من كبار ضباط الحملة الذين يدعَون إليه ، فالمبالغات حول كلّ ذلك متّصلة بالخطاب الذي نشأ حول الحملة فيما بعد ، ولم يكن له أصل في الواقع التاريخيّ آنذاك .

على أنّ «شابرول» أحد أعضاء الحملة ، أقرّ في كتاب «وصف مصر» بوجود مسرح مصريّ خاصّ قبل مجيء الفرنسيّين إلى مصر ، زاره وشاهد فيه مسرحيّة ، فقال : «لا يخالجنا الشكّ في وجود ممثلين حقيقيّين في مصر ، مع وجود تمثيليّات تتبع كافة قواعد التمثيليّات ، وقد شاهدنا فرقة من الممثلين الهزليّين في القاهرة تتألف من مسلمين ويهود ومسيحيّين ، ويدلّ مظهرهم على أنّهم لا يصادفون حظّهم في هذه البلاد ، وهم يستخدمون فناء بيتهم كمسرح ، وثَمّةَ ساتر يحجب خلفه ملابسهم . ويذهب لمشاهدة هذه الفرقة كثير من الأوربيّين الذين أقاموا في مصر منذ عدة سنوات دون أن يشاهدوا أيّة عروض مسرحيّة ، كما تُستدعى هذه الفرقة إلى بيوت التجّار الإيطاليّين ، وتقدّم عرضها في حجرة أُعدّت لهذا الغرض» .

وكان «شابرول» كما هو أمر مُعظم المصريّين ، حيث أنّهم لم يتمكّنوا بسبب اللغة وتقاليد التلقّي والعزلة المفروضة على الفرنسيّين ، من تعرّف العروض الفرنسيّة المحدودة العدد التي قُدّمت للضباط الفرنسيّين ، لمْ يتمكّن

---

(١) عجائب الآثار في التراجم والأخبار ، ج٢ ص٤٠٤ .

من ذلك بدوره ، فقدّم حكم قيمة ثقافيّة متعاليًا على ما شاهد : «لم نجد في هذا العرض ما يرضينا : لا الموسيقى ، ولا أداء الممثلين ، بالإضافة إلى أننا لا نعرف من العربيّة ما يكفي لكي نفهم جيّدًا ، كما أننا وجدنا أن ليس ثَمّةَ ما يدعونا لعناء أن يترجم لنا معنى التمثيليّة ، فقد كان كلّ شيء رديئًا وعاريًا من الذوق ، كما كان الأداء متكلّفًا»[1] . وصف «شابرول» الأداء التمثيليّ بالتكلّف ، لكنه أقرّ بوجود «ممثلين حقيقيّين في مصر» ، وبوجود «تمثيليّات تتبع كافة قواعد التمثيليّات» .

٧. مصادرات الخطاب الاستعماريّ:

لم نلتفت إلى هذه الوقائع ، وبها استبدلت بمرور الزمن ، مجموعة من المبالغات الخطابيّة التي صاغت ضربًا امتثاليًا وتبشيريًا للحملة ، وذلك بعد تجريدها من بعدها الاستعماريّ المباشر ، ورفعها إلى مستوى العمل التاريخيّ الخلّاق ، وهو ما رغبت فيه الأدبيّات الرومانسيّة - الاستشراقيّة التي تغذّت بملاحظات الرحّالة والمبشّرين ، فقد نسيت وقائع غزوة نابوليون العسكريّة ، وحلمه بتكوين مستعمرة في قلب الشرق ، وجرى تزييف مؤدّاه استعارة الثقافة الفرنسيّة لإنقاذ أمة من الجهلة ، الأمر الذي دفع بـ «طه حسين» إلى وصفها بـ «الحملة البوناپارتيّة المباركة» التي أيقظت مصر النائمة ، وأدرجتها ثانية في سياق الذهنيّة الأوربيّة الحديثة[2] . صاغت أدبيّات الحملة الوعي الثقافيّ لعميد الأدب العربيّ صوغًا حال دون النظر النقديّ إلى الحقائق المصاحبة للحملة. فالوعي الأصيل يفضح الزيف مهما كان مصدره ، ومن الواضح أن مظاهر ذلك الوعي قد محيت ، وبها استبدل وعي زائف بالظواهر التاريخيّة ، فجرى قلب

---

(١) وصف مصر ، ص ١٦٣ .

(٢) طه حسين ، المؤلفات الكاملة ، بيروت ، ج٨ ص ١٦٦ .

المفاهيم ، وبورك الغزو الفرنسيّ لأنه أيقظ أمة من سباتها ، ودفع بها في مدارج الرقيّ باعتبارها تابعًا .

لم يقتصر الأمر على «طه حسين» ، فمعاصره «الزيّات» الذي تشبّع بالمؤثّرات نفسها ، رأى أنّ «الجماعة العلميّة» التي صاحبت «القائد العظيم» نابوليون ، هي التي قامت بـ «غرس بذور الحضارة في مصر» ، وعليه فإنّ «صنيع هذه الجماعة أشبه بالقبس الوضّاء ، سطع في ذلك الغيهب الذي احلولك في سماء مصر فبدّده ، واستطاع الناس أن ينظروا ، ولكن ماذا رأوا؟ رأوا أنّهم في القرن التاسع عشر ، وأنّ الغرب واقف منهم موقف الإنسان العاقل من الحيوان الأعجم ، يرميهم بنظرات السخرية ، وهو دائب في سبيل الحياة الصحيحة ، مُجِدٌّ في تذليل المادّة ، فبهتوا ودهشوا» . ومع أنّ مدرسة الألسن ، والمطبعة ، وصحيفة الوقائع المصريّة ، ومعظم البعوث العلميّة تمّت جميعها بعد موت نابليون في عام ١٨٢١ ، الذي سرعان ما تخلّى عن أهداف الثورة الفرنسيّة ، وأعلن نفسه إمبراطورًا مستبداً ، وقام بمغامرات انتهت بهزائم مرّة ، فإنّ الزيّات يعزو كلّ تلك الأعمال إلى «البطل العظيم» ، فيقول : «كان ذلك كله وقودًا جزلاً للقبس الذي ألقاه «نابوليون» بمصر ، ونفخ فيه «محمد علي» فذكا واشتعل ، وامتدّ لهيبه إلى الشام ، وسائر بلاد العرب ، فأيقظ النيام ، وبدّد الظلام»[1] .

تعالى في خطاب «الزيّات» حكم طالما بشّرت به أدبيّات التمركز الغربيّ ، وهو : أنّ الغربيّ الإنسان العاقل في كفّة ، والشرقيّ الحيوان الأعجم في كفّة ثانية! وقد فاته أنّ الحركة الثقافيّة والتعليميّة كانت محدودة جداً في عهد «محمد علي» ، ولم يحظَ بها المصريّون ، فمعظم الطلبة في الدولة المصريّة خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر كانوا من «النبلاء العثمانيّين والشراكسة» وأبناء الأقليّات الأجنبيّة ، وقلة قليلة من المصريّين «استطاعوا ولوج بعض

---

٦٢ . أحمد حسن الزيات ، تاريخ الأدب العربيّ ، بيروت ، ص ٢٨ و ٤٨٢ .

المدارس»[1] . ويستحيل الحديث عن اهتمام حقيقيّ بالأدب والفكر ، فـ «الزيات» الذي قدّم تبجيلاً لـ«محمد علي» هو نفسه قد ذهب إلى أنّه «كان مصروف الهمم إلى ما يعوزه ، كالعلوم الحربيّة والطبيّة والصناعيّة والرياضيّة ، قانعًا من كتّابه وعمّاله باللسان العاميّ ، والأسلوب الاصطلاحيّ ؛ فكانت لغة الدواوين في عهده وعهد أخلافه ، خليطًا مبهمًا معجمًا من التركيّة والعربيّة»[2] .

يبدو الحديث عن أثر ثقافيّ عميق للحملة الفرنسية مفرّغًا من المعنى الذي ألحق بها فيما بعد ؛ فالسياق الذي ترتّبت فيه تلك العمليّة العسكريّة كان ذا مقاصد مختلفة . فقد كانت جزءاً من رغبة أوسع ، ولا يمكن عدّها حداً فاصلاً بين حقبتين ، فمحاولات التحديث هبّت على بلاد الشام ومصر منذ منتصف القرن الثامن عشر ، لكنها محاولات بطيئة ترتّب أمرها ضمن سياق محاط بظروف تاريخيّة صعبة ، وربّما تكون الحملة العسكرية قد عاقت التطور الطبيعيّ في مسار التحديث المدني الذي كان في أول أمره ، فانتظرت مصر طويلا ، قبل أن تستأنف ذلك المسار مرّة ثانية .

وعلى الرغم ممّا شاب الدولة المصريّة التي أنشأها «محمد علي» من نزعة عسكريّة ، وما انطوت عليه من بنية إقطاعيّة ، فإنّ تفاعلات العصر الحديث ، وحاجاته ومقتضياته وشروطه جعلها تفكّر بضرورة التواصل مع العالم الغربيّ ، للحصول على القوة العسكريّة ، فكل دولة تريد توفير المستلزمات الضرورية لها ، بما في ذلك القوة التي كانت محور تفكير «محمد علي» ، ثم «إبراهيم» من بعده . ومهما كان من أمر ، فالاهتمام العلميّ ظهر على هامش بعيد من الأضواء لخدمة تلك القوة وتنظيمها والتعبير عنها ، بما في ذلك البعثات

(١) الاستعمار والثورة في الشرق الأوسط ، ص٦٠ ، و١١٤ .

(٢) تاريخ الأدب العربيّ ص ٤٨٣ .

العسكريّة ، ولا يمكن إرجاع ذلك إلى حملة عسكريّة فشلت وانسحبت ، وجرى التفكير فيها على أنها غزو أجنبيّ .

مضى أكثر من نصف قرن قبل أن يُصطنع سياق آخر ، يعيد إنتاج الحملة بوصفها عملاً مباركًا . ومن الجدير بالذكر أنَّ مصر لم تنفتح على العالم الخارجيّ ثقافيًا وسياسيًا بما يجعل المؤثّر الغربيّ فاعلاً فيها بالمعنى الذي تنطوي عليه الكلمة ، وبخاصّة في مجال التأليف الفكريّ من طبع وترجمة وتأليف وحرّيّة فكر وصحافة ومسرح وجمعيات أدبيّة ونشر وتعليم ، إلاّ في عهد «إسماعيل» الذي حكم في عام ١٨٦٣ وخُلع في عام ١٨٧٩ . وخلال هذه المدة تزايد النفوذ الغربيّ وامتيازاته في مصر ، وخلالها أيضًا ظهر التأثير الشاميّ الثقافيّ الكاسح في الحياة المصريّة . ويندر أن نجد قبل هذا العهد صحفًا خاصّة ، فالصِّحافة الأهليّة التي قامت بتنشيط الحياة الثقافيّة لم تُعرف في مصر حتى عام ١٨٦٦ ، ولعل من شواهد ذلك ، أنَّ «الطهطاوي» المقرّب إلى العائلة الحاكمة أيام «محمد علي» قد نفي بعد ذلك إلى السودان ، ولم ينشر تعريبه لرواية «فنيلون» المسمّاة «مواقع الأفلاك في وقائع تليماك» إلاّ بعد مجيء إسماعيل إلى الحكم ، وقد نشرت الرواية في بلاد الشام وليس في مصر .

ومعلوم أنَّ جريدة «الوقائع المصريّة» ذات الطابع الرسميّ الصارم والمتجهّم ، وبصفحاتها القليلة المطبوعة باللغة التركيّة والترجمة العربيّة المقابلة لها في الصفحة نفسها ، اقتصرت على شؤون الدولة فقط ، وكانت توزّع على الضباط والمسؤولين الكبار في الدولة ، مقابل اشتراك قسريّ ، ولغتها ركيكة ومصطنعة ومفكّكة ؛ ذلك أنَّ الطبقة الحاكمة كانت تجهل العربيّة ، ويمنع الحديث بها في المؤسسات العسكريّة والرسميّة ، ويعاقب بشدّة من يرتكب هذه الكبيرة التي تعدّ إثمًا لا يغتفر . وانصرفت «مدرسة الألسن» في أول عهدها إلى الاهتمام بالقضايا العسكريّة ، وما يلزمها من علوم . وفي الوقت الذي ضخّمت فيه آثار الحملة في مصر ، طمست مظاهر التحديث الثقافيّ والفكريّ في بلاد الشام ، التي شهدت منذ وقت مبكر مراجعة مطّردة في مجال الثقافة والأدب .

٨. مخالطة الغرباء ومعرفة الآخر:

خلصنا من تحليل واقعة الحملة الفرنسيّة إلى أنها حدث تاريخيّ شأن غيره، يصعب تحميله قيمًا ثقافيّة وحضاريّة خاصّة، تجعله حدثًا استثنائيًا ومتفرّدًا في مسار التاريخ، ولكن ينبغي ألاّ يذهب الظنّ إلى أننا نقطع بعدم وجود صلات ثقافيّة أخرى اتخذت وجوهًا طبيعيّة وسلميّة، وقعت بعيدًا عن حالة العنف التي رافقت الحملة الفرنسيّة، وكانت لها فوائد جليلة للأدب والثقافة بشكل عام، ففي الفصل الثالث من كتابه «مناهج الألباب المصريّة في مباهج الآداب العصرية» يقول «الطهطاوي»: إنَّ «مخالطة الأغراب، لا سيما إذا كانوا من أولي الألباب، تجلب للأوطان من المنافع العموميّة العجب العجاب»[1].

تكتسب هذه الإشارة الدالّة من «الطهطاوي» أهميّة استثنائيّة في سياق حديثنا؛ لأنّه كان شاهدًا على حالتين من حضور «الأغراب»، أولاهما: أنّه بدأ حياته الفكريّة مغتربًا في فرنسا، وذلك قبل حوالي نصف قرن من إصدار كتاب «مناهج الألباب» في عام ١٨٦٩، وصاغ رؤيته كغريب في سياق ثقافيّ مغاير من خلال كتابه «تخليص الإبريز في تلخيص باريز» الذي صدر في عام ١٨٣٤، وثانيتهما: أنّه كان شاهدًا على حضور «الأغراب» إلى بلاده في أخطر حقبة مرت بها: مرحلة تكوّنِ الدولة المصريّة الحديثة وثباتها. وكان هؤلاء «الأغراب» قد طفقوا يتوافدون في زمن «محمد علي» و«الطهطاوي» ما زال شابًا، وظلّوا يتوافدون، ولكن بوتيرة أكبر، إلى عهد «إسماعيل» حيث ختم «الطهطاوي» حياته بالكتاب المذكور؛ ولذلك فقد مارس الاغتراب وكان شاهدًا عليه، وهو يمتلك القدرة على تثمين ذلك، وبخاصّة أنّه يقرنه بـ «أولي الألباب».

ينبغي تقدير عمق التفهّم الفكريّ لعلاقة التأثّر والتأثير الطبيعيّة بين

---

(١) الطهطاوي، الأعمال الكاملة، تحقيق محمد عمارة، بيروت.

الثقافات والشعوب ، فمن خلالها تتفاعل الأفكار والمفاهيم والتصوّرات ، ثم تُنقّح وتُهذّب ، وتبدأ بإنتاج المعارف الحقيقيّة . والحال هذه ، فإنَّ بلاد العرب كانت مكان استقطاب لاهتمامات الغرباء منذ القرن السادس عشر ، لأغراض دينيّة وتجاريّة واستيطانيّة وعسكريّة وثقافيّة ؛ فقد شكلت معرفة الآخر هاجسًا ملازمًا للشعوب والحضارات ، ومهما كانت أهداف «الآخر» ، فإنَّ «الأغراب» الذين يمثلونه ، قد تركوا أثرًا حيثما حلّوا طَوال تلك الحِقبة ، وهو أمر عرفته الشعوب جميعًا ، في حقب مختلفة ، ولم يختصّ به العرب دون سواهم .

لكن فرض التأثير بالعنف والقوّة يواجه كما هو معروف ، بالرفض والمقاومة ، سواء كان رفضًا صريحًا أو ضمنيًا ، ذلك أنَّ الشعوب والثقافات على حد سواء تعتصم بذاتها في مواجهة ذلك ؛ لأنّها ترى فيه تهديدًا لقيمها وطُرز حياتها ، ولعل بصمات الغرباء كانت أظهر في بلاد الشام وأسبق ، منها في أيّ مكان آخر ، فلأسباب تتصل بالتبشير الدينيّ في تلك المنطقة المركّبة من أعراق وديانات وطوائف كثيرة ، أهدت روما في عام ١٦١٠ أول مطبعة إلى «الرهبانيّة اللبنانيّة» ، ثم أُنشئت في عام ١٦٩٨مطبعة في حلب ، وظهرت مطبعتان أخريان في لبنان في عامي ١٧٣٢و١٧٥٣ ، وكل هذا قبل أن يتمكّن المصريّون ، بمدة طويلة ، من شراء مطبعة الحملة الفرنسيّة ، وإعادتها إلى مصر ، ونصبها في بولاق في بداية العقد الثالث من القرن التاسع عشر .

ثَمّةَ أكثر من قرنين يفصلان ظهور المطبعة في بلاد الشام وظهورها في مصر ، وتترتّب على هذا أمور كثيرة ، منها عامل الزمن وتراكم المعرفة خلال مئتي سنة تقريبًا ، فالمطبعة الشاميّة جاءت استجابة لظروف ثقافيّة ودينيّة خاصّة بالتعليم الدينيّ في أول الأمر ، ثم عُمّمت فائدتها فيما بعد ، وكانت للبعثات الدينيّة التبشيريّة اليد الطولى في ذلك ، وسرعان ما تمّت الإفادة من المطابع لأغراض ثقافيّة وتعليميّة عامّة . ومعلوم أنَّ أوربّا عرفت الطباعة في عام ١٤٤٥ وأحدث ذلك ثورة عارمة في قلب المفاهيم الثقافيّة في الغرب ، ولكنّ الشرق تأخّر في الإفادة من المطبعة ، وتوجّس العثمانيّون خيفة منها ، فالخليفة

العثماني «بايزيد الثاني» أصدر في عام ١٤٨٥ قرارًا بتحريم الطباعة على المسلمين، وإباحتها لليهود خوفًا من طباعة الكتب الدينيّة المحرّفة[1] . وهي حجّة تفضح مقاومة الجديد والخوف منه .

أصبحت بلاد الشام مرتعًا خصبًا لتفاعل الثقافات واصطراعها منذ القرن السابع عشر، بسبب اختلاف المرجعيّات الدينيّة والثقافيّة . ولا غبار على أنّ المبشريّن والمدارس الدينيّة التابعة لإيطاليا وفرنسا وبريطانيا وأمريكا وروسيا، كانوا يتوافدون باستمرار إلى هذه البلاد، ويجوبون أطرافها ؛ فالمدرسة المارونيّة افتتحت في بيروت عام ١٥٨٤، وتخرّج فيها مئات الطلاب، ومن خريجيها المشهورين الذين التحقوا كمترجمين مع نابليون إلياس فتح الله ويوسف مسابكي ومشهرة شاميّ الحلبي، كما مرّ بنا . وكانت المدرسة المارونيّة قد دفعت إلى الحياة الثقافيّة والدينيّة بنخبة من الخريجين الذين كان لهم دور في الأدب في بلاد الشام، خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر، ومنهم من التحق بالمعهد الملكيّ الفرنسيّ في باريس كمعلميّن قبل الثورة الفرنسيّة، ومن أشهر خريجيها الأعلام الذين ذاعت شهرتهم في بلاد الشام وغيرها : يوحنا الحصروني (ت١٦٢٦) وجبرائيل الصهيوني (١٥٧٧-١٦٤٨) وإبراهيم الحاقلاني (١٦٠٥-١٦٦٤)، هذا فضلاً عن سركيس الحجري (ت ١٦٦٨) ويوسف شمعون (١٦٨٧-١٧٦٨) .

وافتُتحت مدرستان أخريان هما مدرسة (حَوقا) عام ١٦٢٤ ومدرسة (عين ورقة) عام ١٧٨٩[2] . ولعبت هذه المدارس دورًا مهمًا خلال تلك الفترة في إثراء الحياة الثقافيّة في بلاد الشام، وتهيئة الأذهان للأفكار الجديدة . وارتحل كثير من خريجيها إلى مصر، واستعان الفرنسيّون ببعضهم كمترجمين فيما بعد عند

---

(١) شاكر النابلسي، عصر التكايا والرعايا، بيروت، ص ٧١ .

(٢) وليم الخازن، تباشير النهضة الأدبيّة، بيروت، ص٣٩ و٤٢ .

غزوهم لها ، لأنَّ «لديهم دراية أفضل باللغات الأوروبيّة» من غيرهم[١] .

ولم تقتصر هذه المدارس على الدور التعليميّ المباشر ، إنّما انخرطت في الدور العلميّ والثقافيّ ، وأثمر هذا الدور عن عناية بالتأليف والترجمة ، إذ قام «جرمانوس فرحات» (١٦٧٠-١٧٣٢) الذي كان يجيد اللاتينيّة والإيطاليّة والسريانيّة بترجمة «الكتاب المقدّس» من السريانيّة إلى العربيّة ، وترجم المطران «أثناسيوس مخلّع» في عام ١٧٩٠ كتاب «الجواب في باب الاغتصاب» لمؤلّف يونانيّ ، ونقل «صفرونيوس» مطران عكا (ت١٧٨١) إلى العربيّة كتاب «نكتاريوس» بطريرك القدس الموسوم «قضاء الحقّ ونقل الصدق» ، كما ظهر مترجمون نقلوا كثيرًا من الآثار اللاهوتيّة إلى العربيّة ، منهم : ميخائيل مرزاق ، ويوسف العجلوني ، وأنطوان داقور ، وسليمان اللاذقي ، ويوسف الباني ، وغيرهم[٢] .

تُظهر هذه الملامسات الأولى عناية بالآخر وثقافته ، كما تظهر عناية الآخر بالثقافة العربيّة ، ومع أنَّ هذه الحِقبة ما زالت غامضة ، فإن وراء الاهتمامات الدينيّة التي تُلمس في ظهور المطبعة ، والبعثات التي كانت تُرسَل إلى أوربّا حسب المذاهب الكنسيّة المختلفة ، وترجمة الآثار اللاهوتيّة التي قام بها رجال الدين ، تكمن اهتمامات ثقافيّة سرعان ما تكشّف وجهها بعد ذلك ، فالفكر الدينيّ في أساسه تصوّرات ثقافيّة ، ويمكن القول بأنَّ مناحي العناية بالآخر قد تعدّدت ، فصارت معرفته مهمّة لدى الفئات المتعلّمة في بلاد الشام في وقت مبكر ، فضلاً عن حاجة الأقليّات العرقيّة والدينيّة إلى تمييز حضورها الثقافيّ بصورة تتخطّى فيها حالة التهميش الذي تعيشه عادة وسط أغلبيّة ثقافيّة تقليديّة ، وهو أمر يلحظ في كثير من المجتمعات ، وفي عصور مختلفة ، إلى ذلك فالأقليّات تنتج ثقافات غير امتثاليّة تعبّر بصورة ضمنيّة عن نوع من التمرّد على الأطر الرسميّة للثقافة السائدة .

---

(١) المصريّون والفرنسيّون في القاهرة ، ص٢٨٠ .

(٢) عصر التكايا والرعايا ، ص ٣٧٥ .

كانت مخالطة «الأغراب» التي عدّها «الطهطاوي» ضرورة لازمة ، تتم بوسائل كثيرة ، منها اللغة والمخالطة اللغويّة ، جعلت «الأغراب» يقدّمون خدمة لا تنكر للأدب العربيّ ، حينما نشروا المظانّ الأساسيّة للأدب العربيّ ، وتعريفها في بلادهم ، إذ قام عدد كبير من المستشرقين ، وعلى رأسهم «دي ساسي» و«برسفال» و«مولر» و«هابخت» و«غالان» و«فريتاغ» و«بورغشتال» و«لومسدن» طَوال النصف الثاني من القرن الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر ، بتحقيق نخبة من عيون الآداب السرديّة العربيّة القديمة وطبعها وترجمتها . ومنها «ألف ليلة وليلة» ، و«كليلة ودمنة» ، و«مقامات الحريريّ» . وهي مرحلة سبقت اهتمام العرب بترجمة الآداب الغربيّة الحديثة بزمن طويل لا يقلّ عن قرن من الزمان .

وعلى هذا فـ «الأغراب» كانوا أيضًا في حاجة إلى تلك المخالطة لتوسيع المدى الخاصّ بمعارفهم الثقافيّة . وعبّر «لويس شيخو» عن هذا الاهتمام ، بقوله : «إنَّ الشرق والغرب تباريا في نهضة الآداب العربيّة في القرن التاسع عشر بعد خمولها . استخرج الغرب من خزائنه كنوزه المدفونة ، فسحرت لدى نشرها ألباب أبناء الشرق ، فتسارعوا إلى إحراز جواهرها ، والاستقاء من مناهلها ، فاتسعت بها دائرة مداركهم ، وشحذت أذهانهم ، وتحسّن ذوقهم . ولم يأنفوا أن يستعيروا من أهل الغرب ما وجدوه موافقًا لرقيّ آدابهم ، فمهّدوا للآتين بعدهم السبيل لتبليغ اللغة إلى صرح كمالها»[1] .

لم يقتصر الأمر على الأدب ، إنّما تزامن مع ذلك اهتمام بالدرس اللغويّ ، فظهرت عناية لا تخفى بضرورة إحياء تقاليد الفصاحة الكلاسيكيّة ، وكما يقول «هانز فير» : فقد أدى ذلك الاهتمام إلى إحياء الدراسة اللغويّة العربيّة القديمة حينما نشر كثير من المصادر وبخاصّة المعاجم وكتب النحو «فعمّ اعتقاد راسخ بأنَّ العربيّة هي الشكل الأدبيّ الأعلى من اللغة ، وأنّها أفضل و«أفصح» من أيّ

(١) لويس شيخو ، تاريخ الآداب العربيّة ١٨٠٠-١٩٢٥ ، بيروت ، ص ١٢٧ .

شكل من الأشكال اللغويّة المتأخرة»[1] لذا يتوجب العناية باللغة ، وأن تكون الفصحى الموروثة هي المعيار الوحيد لجودة التعبير ، ومع أنَّ هذه الفكرة قد عورضت بقوة بعد ذلك ، لكنها انتعشت في أول الأمر ، وبهذه النقطة سيتضح مسار الافتراق بين الأساليب المتكلّفة والأساليب المرسَلة ، كما سنقف عليه في فصل آخر من هذا الكتاب . كشفت هذه الفترة المبكرة حسًا لغويًا شديدًا يدعو إلى الفصاحة ، كما تبلورت في المتون المدرسيّة المتأخرة .

٩. السرديّات العربيّة: اهتمام متبادل:

ينبغي علينا ، ونحن نرسم صورة الاهتمام الغربيّ بالآداب السرديّة العربيّة -وهو اهتمام سبق بمدّة طويلة اهتمام العرب بالآداب السرديّة الغربيّة- تقديم البراهين على طبيعة عنايتهم بالموروث الأدبيّ العربيّ ، فقد حظيت المرويّات السرديّة العربيّة بعناية بالغة من لدن المستشرقين خلال القرن التاسع عشر ، وهذه العناية وفّرت لها إمكانية الانتشار ، ممّا أشاع مناخًا سرديًا مناسبًا لمتلقّي السرد العربيّ القديم ، فقد نشر «دي ساسي» (١٧٥٨-١٨٣٨) ولأول مرة «مقامات الحريريّ» و«كليلة ودمنة» . وقام بالأمر نفسه في عام ١٨٠٩ «لومسدن» . ثم قام «برسفال» (١٧٥٩-١٨٣٥) بطباعة «مقامات الحريريّ» وأجزاء من «ألف ليلة وليلة» . وجاء «هابخت»(١٧٧٥-١٨٣٨) فنشر ثمانية أجزاء من «ألف ليلة وليلة» ، ثم واصل نشرها بعده «فليشر» الذي قام برفقة هاغن وشال بترجمة الكتاب إلى الألمانيّة فيما بعد .

وقام «بورغشتال» (١٧٧٤-١٨٥٦) بنشر حكايات لم تكن شائعة من «ألف ليلة وليلة» ، وبعد ذلك نشر «فريتاغ» (١٧٨٨-١٨٦١) كتاب ابن عرب شاه المعروف «فاكهة الخلفاء» . وقبل ذلك وخلاله اهتم العرب أنفسهم بنشر موروثهم

---

(١) هانز فير ، العربيّة المكتوبة المعاصرة ، انظر : دراسات في تاريخ اللغة العربيّة ، ترجمة حمزة بن قبلان المزيني ، الرياض ، ص ٧٨ .

السرديّ ، ففضلاً عن نشر السير الشعبيّة الضخمة طَوال القرن التاسع عشر ، قام الشيخ «محمد الحنفي» بنشر كتاب «تحفة المستيقظ والأنس في نزهة المستنيم الناعس» ، وهو شبيه «بألف ليلة وليلة» ، وطبع «سليمان التونسي» سيرة «عنترة ابن شداد» .

وتزايد نشر «كليلة ودمنه» ، و«ألف ليلة وليلة» و«مقامات الحريريّ» خلال تلك الفترة ، إذ قام الكونت «رشيد الدحداح» بطبع سيرة «عنترة بن شداد» ، تلاه بعد ذلك «نخلة قلفاط» بنشر سلسلة متّصلة من السير الشعبيّة والحكايات ، منها «حمزة البهلوان» و«بهرام شاه» و«فيروز شاه» و«ألف نهار ونهار» . واهتم بذلك أيضًا «خليل سركيس» الذي أشرف على نشر «ألف ليلة وليلة» ثم «سيرة عنترة» . ولا يعرف عدد المرّات التي طبعت فيها السير الشعبيّة ، لكن الرحّالة والكتّاب العرب على حدّ سواء ، يشيرون إلى طبعات كثيرة لها ، كانت تجد قبولاً واسعًا خلال القرن التاسع عشر .

وازدهرت محاكِيات المقامات العربيّة ، والحريريّة منها بوجه خاص ، كما نجد ذلك في مقامات : إسحاق البخشي (ت١٧٢٨) ومصطفى البكري (ت١٧٤٩) والبربير (١٧٤٧-١٨١١) ونيقولا الترك (١٧٦٣-١٨٢٨) وأبي الثناء الألوسي (١٨٠٢-١٨٥٤) وناصيف اليازجيّ (١٨٠٠-١٨٧١) وإبراهيم الأحدب (١٨٢٦-١٨٩١) وعبد الله فكريّ (١٨٣٤-١٨٩٠) . هذا فضلاً عن سيل من النصوص المناظِرة ، إلى جانب السير الشعبيّة الكبرى كالهلاليّة ، وسيرة سيف بن ذي يزن ، وسيرة الأميرة ذات الهمّة ، وسيرة الظاهر بيبرس ، وسيرة عنترة ، وجميعها وضعت تحت تصرّف المهتمّين بقراءتها ، أو الرواة الذين كانوا ينشدونها في الأماكن العامّة ، وكانت تؤخذ من المدوّنات المودعة لدى الرواة ، وتنشر بسرعة ، بأجزاء متتالية ؛ لإشباع رغبة الباحثين عن هذا الضرب من الأدب الذي صار تلقّيه بالقراءة يوازي التلقيَ الشفويّ له ، وكان مزدهرًا وشائعًا في المقاهي . وهكذا فإنّ النشر والطّبع وضع تحت الأنظار ذخيرة أدبيّة عربيّة كانت من قبل محدودة التداول ، وكثير منها أسير المخطوطات والروايات الشفويّة .

ذكر «شابرول» في كتاب «وصف مصر» أنَّ قرابة ألفي شخص في القاهرة كانوا يتردّدون يوميًا إلى المقاهي ، ويستمعون إلى رواة القصص الشعبيّة ، وحسب إحصاءات قدّمها بحرص ، وهو يتحدّث عن «المصريّين المُحدَّثين» ، أكّد على أنَّ القاهرة وبولاق ومصر القديمة تحتوي على أكثر من ألف وثلاثمئة وخمسين مقهى ، تستقبل الكبيرة منها بين مئتين ومئتين وخمسين زائرًا كلّ يوم . وقال في سياق حديثه عن رواة الحكايات الشعبيّة ، بأنّه «يوجد في كلّ مقهى عدد من الرواة والمنشدين ، يحكون أو يغنون حكاية صحيحة أو وهميّة عن شخصيّة خارقة ورد اسمها في النصوص الدينيّة أو التاريخ الإسلاميّ ، ويكون الإلقاء حيًا ومليئًا بالقوّة والحيويّة ، كما أنَّ الأغنيات تمتلئ بعبق الشعر ووهجه ، وتكون نغمة الحكي مرتفعة ، أمّا نغمة الحوار فمتوسّطة ، ويتوقّف الراوي في معظم الأحيان ليسأل مستمعيه ما إن كانوا يشكّون في صحة حكايته ، أو ما إن كانت حكايته في مجملها جميلة أو خيّرة ، ويزيد منشدو المقاهي هؤلاء حكاياتهم حيويّة عن طريق حركات بالغة التعبير ، ويصحبونها أو يسبقونها بموسيقى غريبة تصدر عن آلة موسيقيّة وتريّة ، وهي مصنوعة من الجلد ، ويحكّ العازف بقوسه الشعرات المشدودة بالآلة التي تستخدم كأوتار ، فتصدر نغمات خشنة صمّاء . ويدفع مدير المقهى في بعض الأحيان لهؤلاء المنشدين ، لكنهم في العادة لا يحصلون من أجر إلاّ ما يدفعه الجمهور عن طيب خاطر» . ويبدو أنّ هؤلاء الرواة كانوا ينشطون في ليالي رمضان ، إذ يتزاحم الجمهور في المقاهي «حيث الرّواة والمنشدون يقصّون- بحماسة ملتهبة- مغامرات عجيبة ، تخلب الألباب بطريقة فريدة»(١) .

سبقت هذه التقاليد الخاصّة بتداول المرويّات السرديّة مجيءَ الفرنسيّين بمدّة طويلة ، ورسّخت قواعد شبه ثابتة في تلقّيها ، ظلّت فاعلة طوال القرن التاسع عشر ، ففي نهاية هذا القرن قدّم شاهد عِيان لا يقل أهميّة عن «شابرول» ، وهو

---

(١) وصف مصر ، ص ٢٥ و١٥٤ و١٩٦ .

«محمد عمر» في كتابه «حاضر المصريّين» ، إحصاءات بالمقاهي آنذاك ، فذكر أنّ عددها يبلغ قرابة عشرة آلاف مقهى تعمّر بعضها مجالس القصّ ، ويرتادها الفقراء للسهر ولسماع القصص من القصّاص ، أو سماع الرّباب من الشعراء (الكذّابين) الذين يقصّون عليهم قصص زناتة وسيرة بني هلال ، وقصّة سيف بن ذي اليزن ، أو السلطان حسن أو «دون جوان»[1] .

وبين هذين الشاهدين اللّذين تفصل بينهما قرابة مئة عام ، قدّم «إدوارد لاين» في كتابه «عادات المصريّين المحدّثين وتقاليدهم» صورة شاملة للحياة الاجتماعيّة والدينيّة والثقافيّة في مصر خلال الأعوام ١٨٣٣-١٨٣٥ . وخصّ رواة السير الشعبيّة بثلاثة فصول عرض فيها الكيفيّة التي تقدّم فيها المرويّات السرديّة آنذاك ، فقد كان الرواة يتردّدون على المقاهي ، وقد وصف مرويّاتهم بأنّها «تشرح النفس ، وتشحذ العقل» ، فيما يستقبل المتلقّون طرائق الرّواة «الحيّة والمثيرة» بصورة تكشف عن تفاعلهم الكبير مع تلك المرويّات . وفصّل في أنواع الرّواة الذين تخصّصوا فيها خلال العقود الأولى من القرن الثامن عشر ، فقد تفرّد برواية «السيرة الهلاليّة» قرابة خمسين راوية ، لا يروون سواها ، وهم يجوبون الأحياء ينشدون تلك السيرة التي كانت مدوّنة في عشرة أجزاء ، أمّا رواة «سيرة الظاهر بيبرس» ، فكانوا قرابة ثلاثين شخصًا ، وشأنهم شأن رواة «الهلاليّة» ، كانت تحت أيديهم مدوّنات السيرة ، ولكنّهم في الغالب ينشدونها مشافهة ، وقد حُفظت بسبب التكرار .

ووصف «لاين» الصعاب التي واجهها من أجل الحصول على نسخة من «سيرة بيبرس» التي تتألّف من ستة أجزاء ، جُمعت معًا من نسخ مختلفة يعود أقدمها إلى قرن مضى ، الأمر الذي يؤكّد أنّها كانت مطبوعة منذ القرن الثامن عشر . وإلى جانب هؤلاء يوجد رواة «سيرة عنترة بن شدّاد» ، ويسمّون بـ «العناترة» ، وذكر «لاين» أنّ عددهم لا يزيد على ستّة أشخاص آنذاك في

---

(١) محمد عمر ، حاضر المصريّين أو سرّ تأخرهم ، تحقيق مجيد طوبيا ، القاهرة ، ص٢٤٣-٢٤٤ .

القاهرة ، ولكنه أورد أنَّ تلك السيرة كانت قد ترجمت إلى اللغة الإنجليزيّة قبل ذلك ، قام بالترجمة الدقيقة «تيريك هاملتون» وكانت نسختها العربيّة المتداولة في القاهرة في ذلك الوقت تتكون من خمسة وأربعين جزءاً ، وهي أقلّ حجمًا من سيرة «الأميرة ذات الهمّة» التي كانت تروى أيضًا ، وتتكوّن من خمسة وخمسين جزءاً ، وإلى جانب هذه السيَر كانت تروى سيرة «سيف بن ذي يزن» وكتاب «ألف ليلة وليلة» الذي كان يباع بثمن مرتفع[1] .

سلّط «لاين» الضوء على قلب المجتمع الأدبيّ الشعبيّ الذي كان يتلقّى المرويّات السرديّة ، وهو المجتمع نفسه الذي سوف يحتضن نشأة الرواية بعد عقود قليلة ، وذكر عددًا كبيرًا من الرواة الذين يزاولون مهنة الرواية ، ويتحلّق حولهم آلاف المستمعين هنا وهناك ، يتابعون أحداثها الطويلة التي تتقلّب فيها مصائر الأبطال ، فيستدعون شخصيّات من الماضي البعيد بطرائق مثيرة من القصّ والتخيّل ، ممّا شكّل جزءاً أساسيًا لمتونها ، وكانت تتفاعل مع حاجات التلقّي يومًا بعد آخر ، ولكنّ الأمر الذي يَلفت الانتباه في هذا السياق ، هو إشاراته المتكرّرة إلى ضخامة تلك المرويّات من جهة ، وإلى ندرتها من جهة ثانية ، وقِدم طبعات بعضها من جهة ثالثة .

وكلّ هذا أخفى أمرًا سكت عنه «لاين» بوصفه شاهد عِيان ، ولم يكن مثار اهتمامه ، قصدتُ بذلك الأثر الذي كان يتركه أولئك الرّواة في صوغ الذوق السرديّ ، وهو ذوق تشكَّل بالتفاعل مع تلك المرويّات ، فتأثّر بها وأثّر فيها ، وكثير منها جرى تحديث لغته ، أو أنه كُتب بلغة حديثة تجاري روح العصر ، وهذا يرسم بدقّة الخلفيّة القويّة للتلقّي الشفويّ الذي تأسس بفعل تداولها ، قبل مدة طويلة من الدخول البطيء للمعرّبات الروائيّة التي لم تَعرف رواجًا إلاَّ في العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر .

---

(١) إدوارد وليم لاين ، عادات المصريّين المحدثين وتقاليدهم : مصر بين ١٨٣٣-١٨٣٥ ، ترجمة سهير دسّوم ، القاهرة ، ص ٤٠٢و٤١٠و ٤٢٣ و٤٢٤ .

كانت المرويّات السرديّة محطّ إقبال كبير ، ويُستعان بها أحيانًا للترويج للمطبوعات الرسميّة التي يرافقها الكساد دائمًا ، من ذلك أنَّ صحيفة «جرنال الخديوي» التي صدرت باللّغتين التركيّة والعربيّة في عام ١٨٢٧ ، وتحوّلت بعد عام واحد إلى «الوقائع المصريّة» ، وكانت متخصّصة بالأخبار الرسميّة للدولة ، وبهدف انتشار هذه الصحيفة وأخبارها الجافّة بين الناس ، كانت كما يقول «لويس عوض» تنشر بعض حكايات «ألف ليلة وليلة» لإقبال الناس عليها(١) .

عَرفت المرويّات السرديّة إقبالاً واضحًا في الحواضر العربيّة في القرون المتأخرة ، فالتفكّك في أبنيتها العامّة لم يَحُل دون روايتها كاملة في المقاهي الشعبيّة في البداية ، قبل أن يقتصر على أجزاء مفردة منها بعد ذلك ، فالرواة منذ حوالي منتصف القرن التاسع عشر شرعوا في اختيار وحدات سرديّة مخصوصة من تلك المرويّات الكبيرة ، تتوافر فيها الحبكات المثيرة وحركة الشخصيّات والروح المحلّي ، فأسهموا في تفكيك أبنيتها السرديّة ، لكنهم أشاعوها بين المتلقّين على نحو منقطع النظير في تلك الحِقبة ، وسوف تغزو تلك الوحدات السرديّة المحبوكة بمهارة ذائقة المجتمع الأدبيّ في القاهرة وبغداد وحلب وسواها من المدن الكبيرة ، فتجعله يترقّبها مشافهة من أفواه الرواة أو مطبوعة بكتيبات مفردة صغيرة زهيدة الثمن . وسرعان ما خصّص لها عدد من المجلاّت والصحف الدوريّة التي روّجت لها بنشر أجزاء متعاقبة منها لإشباع شغف القرّاء . وما لبث أن استيقظ الحسّ الأخلاقيّ في الثقافة الرسميّة ، فراح يحذّر من خطرها ، لأنها صنف من الأكاذيب الصِّرفة ، ممّا أعاد إلى الأذهان موقف الثقافة الدينيّة من قصص العامّة في العصر الوسيط ، فكانت موضوعًا لاهتمام محمد عبده ، ويعقوب صروف ، ومحمد عمر ، وغيرهم .

---

(١) لويس عوض ، تاريخ الفكر المصريّ الحديث ، القاهرة ، ج١ص٤٠٠ .

١٠ـ خطوات متردّدة، وتوجّس استعماريّ:

وما دمنا نريد رسم الملامح العامّة للحالة الثقافيّة في تلك الحِقبة ، كخلفيّة موجّهة بصورة غير مباشرة لنشأة السرديّات العربيّة الحديثة ، بما فيها واقع المرويّات السرديّة ، ودرجة الأثر الخاصّ بالثقافة الغربيّة ، فلا يمكن فصل كلّ ذلك عن حركة التعليم ، التي شهدت تحولاً بطيئًا ، لكنّه مهم ، في تحديد قيمة الأدب وتداوله ، لكن ثمار التعليم في قبول الأدب الجديد لم تظهر إلى العِيان بصورة يمكن وصفها وملامستها إلى نهاية القرن التاسع عشر ، وكانت بلاد الشام سبّاقة إلى ذلك ، الأمر الذي جعلها تزوّد أماكن كثيرة بالمتعلميّن ، ثم بالمثقّفين الشاميّين الذين شكّلوا ظاهرة استثنائيّة في الثقافة العربيّة في مصر في القرن التاسع عشر ، لكنّ عمليّة الانتقال التدريجيّ من التعليم الدينيّ إلى التعليم المدنيّ جاءت شاقّة ومتعثّرة جداً ، وإذا كان التعليم الخاصّ قد ازدهر في بلاد الشام ، بتأثير من بعثات التبشير التي فتحت كثيرًا من المدارس ، هذا إلى جانب التعليم الدينيّ التقليديّ الذي كان موجودًا من قبل ، فإنّ الدولة العثمانيّة لم تكن تعنى مباشرة بهذا الموضوع .

وفي مصر كان التعليم المدنيّ مقصورًا على النخب العليا من الأتراك والشراكسة والأجانب ، وبمقابل ذلك اعتصم العامّة بهُويتهم التقليديّة الموروثة ، فمضَوا في التعليم الدينيّ داخل المساجد الكبرى أو بجوارها ، ومثله في العموم التعليم الأزهريّ ، ولم يحظَ المصريّون بالتعليم المدنيّ إلاّ في وقت متأخر من القرن التاسع عشر ، بعد أن تفاعل كثير من التطورات السياسيّة والاجتماعيّة والثقافيّة ، ومنها «ثورة عرابي» في عام ١٨٨٢ ، التي كان أحد أهمّ حوافزها كسر احتكار النخب الأجنبيّة لمؤسسة الدولة المصريّة وحرمان الغالبيّة العظمى من المناصب والمواقع المؤثّرة ؛ فتزايدت فرص التعليم أمام المصريّين ، لكن إدارتها بقيت بيد القوى التي مثلتها النخب الثريّة والأجانب والسلطات الاستعماريّة ، التي كانت تحرص على ضبط اتجاهات التعليم للحفاظ على مصالحها وأدوارها .

ساعد التعليم المدنيّ في بلاد الشام ومصر إلى ظهور فئة جديدة تنتج الآثار

الأدبيّة وتتلقّاها ، ولم يكن ذلك معروفًا من قبل ، يؤكد ذلك ازدهار المطبوعات وتنوعها ، وبخاصّة السرديّة منها ، التي راحت سوقها تزدهر على نحو لافت للنظر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، بما يشكّل ظاهرة تستحقّ العناية والدرس . على أنَّ كلّ هذا لن يخفي أمرًا أساسيًا ، وهو أنَّ التعليم لم يكن منظّمًا من ناحية الإدارة ، ولم يخضع لخطّط محكمة على المستوى العامّ ، فلم تتّضح الأهداف منه ، فالتحوّلات الاجتماعيّة تدفع بالناس إلى التعليم إما بهدف الحصول على مواقع وظيفيّة ، أو من أجل الترقية الشخصيّة وما يتصل بها من تطوير الاهتمامات العلميّة والثقافيّة . وبمجيء الاستعمار الإنجليزيّ إلى مصر خضعت العمليّة التعليميّة للسلطات الاستعماريّة التي كانت في حاجة إلى أنصاف متعلميّن يشغلون الوظائف الدنيا في الدولة . ولم تظهر علامات دالّة على رعاية للتعليم المدنيّ الجادّ بما يجعله هدفًا كبيرًا على المستوى القوميّ ، إلى العقود الأولى من القرن العشرين .

وتكشف قضيّة تعليم المرأة في مصر جانبًا من واقع الحال ، وتضيء الصعاب التي لم يذلّلها قرن من الزمن . ونريد بمثال تعليم المرأة في مصر ، كشف طبيعة الإكراهات التي مارسها كلّ من المجتمع الأبويّ والسلطات الاستعماريّة تجاه المرأة . ففي الوقت الذي مارس فيه المجتمع التقليديّ اختزالات لانهائيّة ضد الأنوثة ، وكأنه قد صُمّم أخلاقيًا ضدها ، كانت السلطات الاستعماريّة ممثلة بالإدارة البريطانيّة ، تتحكم بالأنظمة التعليميّة ، وتوجهها بما يوافق المصالح العليا للإمبراطوريّة . فلم تسمح بعمليّة نشوء وعي اجتماعيّ متّسق ، يجعل من التعليم هدفًا كبيرًا ، وتطلّعا رفيعًا ، فكانت تحبسه بقوانين صارمة ، وعلى هذا نجد أن كبار رجالات الإدارة الاستعماريّة يشرفون مباشرة عليه ، ويسمحون فقط بتداول المفاهيم الغربيّة ، والتصميم المعلن بأن يتحوّل رعايا الإمبراطوريّة إلى مُحاكين لها ، يجري تنميط وعيهم ضمن قوالب جاهزة أُعدت في الأصل لكي لا يُفلت منها وعي بديل ومختلف . كانت فلسفة الإدارة الاستعماريّة تقوم على مبدأ قطع الصلة بين المتعلّم ومرجعيّاته الاجتماعيّة والتاريخيّة ، وذلك من

خلال إعداد نخب وسيطة تنهمك في محاكاة المفاهيم الغربيّة وليس في إبداعها، وكانت كما هو الأمر مع الإدارة الفرنسيّة إبّان الحملة، تركّز اهتمامها على الأقليّات، وظلّت هذه الاستراتيجيّة مهيمنة طَوال النصف الأول من القرن العشرين.

قدّم «إدوارد سعيد» في صفحات كثيرة من مذكراته «خارج المكان» وصفًا نقديًا مشحونًا بالسخط تجاه الهدف الاستيعابيّ للتعليم الاستعماريّ في مصر في النصف الأول من القرن العشرين، وقد خضع هو شخصيًا خضوعًا تامًا لتلك الإستراتيجيّة وللوسائل والأساليب التي لجأت إليها إدارة التعليم الاستعماريّ، وهي تُعِدّ بنفس طويل، تصوّرات محكمة، لزرع الفكر الاستعماريّ في الوسط التعليميّ، من خلال البرامج الدراسيّة التي تَستحضر فيها تاريخ الإمبراطوريّة العظمى، وأمجادها ومآثرها وأبطالها وآدابها وفكرها، وتطمس بالمقابل وبصورة تامّة، كلّ ما يتصل بالبيئة المحليّة للمتعلّم وتراثه وتاريخه، فينشأ المتعلّم عارفًا بقيم الإمبراطوريّة، ومحاكيًا تطلعاتها الكبرى، لكنّه جاهل بكلّ ما يتصل به وببلاده[(١)].

وضمن هذه الحدود المسيطَر عليها للتعليم المخطّط له بإحكام، كان الخطاب الاستعماريّ يصوغ وعي المتعلميّن ضمن قوالب محدّدة، بعيدًا عن أيّ نوع من المساءلة والتفكير الحر. وسيكون للمرأة نصيب في ذلك، وإن كان متأخرًا عن كلّ هذا، إذ وقفت الإدارة الاستعماريّة موقفًا سلبيًا من تعليمها، ولم تحلّ هذه القضيّة إلا في وقت متأخر من النصف الأول من القرن العشرين. كان تعليم المرأة قد تطوّر في مصر ببطء، فلم يُعرف التعليم الحكوميّ إلاّ في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، ولكن نشاطات تعليميّة موازية قامت بدور محدود في هذا المجال، منها المدارس التبشيريّة التي استقبلت بعض القبطيّات والأجنبيّات، لكنّ الحكومة افتتحت في عام ١٨٣٢ مدرسة (الحَكِيمات)،

---

(١) إدوارد سعيد، خارج المكان، ترجمة فواز طرابلسي، بيروت.

وهي مدرسة بسيطة تهدف إلى إعداد مهارات نسائيّة لأغراض التوليد ، فكانت خريجات هذه المدرسة يعملن قابلات ، وأشرف على هذه المدرسة منذ نشأتها الفرنسيّ «أنطوان كلوت بك» ، وكانت «سوزان فوالكين» الفرنسيّة المتأثرة بأفكار «سان سيمون» أول مديرة لها .

كانت إدارةُ المدرسة فرنسيةً ، وكذلك الاشراف عليها ، فكان يؤخذ بالسلوك الفرنسيّ حتى في موضوع التوليد ، وكما هو متوقّع في مجتمع تقليديّ واجهت المدرسة صعابًا حقيقيّة ، تمثّلت في عدم إقبال النساء عليها ، ومع أنها صُمّمت لتدريب ستين متعلِّمة ، ظلّت خمس عشرة سنة مفتوحة الأبواب لكي يكتمل العدد المطلوب ، وعدم الإقبال كان مجرّد مشكلة أولى ، فقد تعامل الرجال بجفوة قاسية مع خريجات المدرسة ، بأنَّ امتنعوا من تزوجهنّ ، وهذا يكشف نظرة دونيّة ممزوجة بالشكّ تجاه مهنة التمريض ظلّت فاعلة إلى وقت متأخر ، إن لم تكن ما زالت فاعلة في بعض المجتمعات العربيّة ، مع أنَّ الخرّيجات مُنحن رتبة ضابط ، ورُحن يمارسن عملهنّ بصورة فاعلة . وفي ضوء هذه الحقيقة المرّة ، صدرت الأوامر لترتيب الزواج بين الخريجات والضباط من الأطباء ، ولتسهيل هذا الإجراء كانت الحكومة تسهّل عمل الزوجين في مكان واحد ، وتمنحهما بيتًا صغيرًا مؤثّثًا .

أكدتْ «ليلى أحمد» أنَّ هذه المدرسة كانت المشروع الحكوميّ الوحيد الذي رعته الدولة المصريّة في مجال تعليم المرأة في مصر قبل العقد السابع من القرن التاسع عشر ، ثم فُتحت أول مدرسة ابتدائيّة للبنات في عام ١٨٧٣ ، وفي السنة الأخيرة من ذلك القرن كان عدد الطالبات في مصر ٨٦٣[1] . وهذه صورة مُعتمة جدًا لأحوال التعليم النسويّ في بلد يعدّ بالملايين ، فلم تكن المرأة قد دخلت في وعي المعنيّين بالتعليم ، بوصفها كائنًا إنسانيًا يحتاج إلى ذلك ، ولهذا ندر أن

(١) ليلى أحمد ، المرأة والجنوسة في الإسلام ، ترجمة منى إبراهيم ، وهالة كمال ، القاهرة ، ص١٤٤ و١٤٥ .

نجد ناشطات في مجال الثقافة والعمل النسائيّ من المصريّات في القرن التاسع عشر ، إلاّ قلة تعدّ على أصابع اليد الواحدة ، ومعظم المشتغلات كنّ من الشاميّات اللواتي تلقّين تعليمًا مبكّرًا في بلاد الشام ونزحن إلى مصر ، أو إنهنّ من الشاميّات اللّواتي كان استقرارهنّ في مصر قد سبق هذه الفترة ، وشكّلن طليعة ذات شأن في أدب المرأة العربيّة والثقافة النسويّة . وزاد من صعوبة كلّ ذلك ، بما فيه تعليم الذكور والإناث ، سياسات التعليم الاستعماريّة التي حرصت بريطانيا على السيطرة عليها في مصر .

ظلّ عدم الاهتمام بتعليم المرأة العلامة المميّزة لمسار التعليم في مصر مدة طويلة ، ويمكن التمثيل لذلك بحالة السيدة «نبويّة موسى» (١٨٨٦-١٩٥١) فسيرتها الشخصيّة والعلميّة تفضح نوع التواطؤ بين المجتمع الأبويّ والسلطات الاستعماريّة البريطانيّة في ابتكار العراقيل أمام تعليم المرأة ، إذ رفضت العائلة تعليمها ، فاحتالت لتخطّي هذه العقبة المباشرة ، لكنها ووجهت بسخرية شديدة من المجتمع لثنيها عمّا تطمح إليه ، ولما تقدّمت بدراستها ، وحاولت إجراء امتحان البكالوريا تعاملت معها السلطات الاستعماريّة بطريقة فجّة تخالف المبادئ التي كانت تعلنها ، فقد شُهّر بها ، وسَخر منها المستشارُ البريطانيّ للتعليم «دنلوب» بنفسه علنًا ، وطلب منها عدم الدخول لإجراء الامتحان ، إذ لم تكن هناك في الأصل مدرسة ثانويّة للبنات ، فاضطرّت لأداء امتحانها في غرفة خاصّة ملحقة بمدرسة للذكور ، ووسط معارضة الجميع واستغرابهم نالت درجة البكالوريا في عام ١٩٠٧ ، ومع أن الصحف احتفت بذلك الحدث ، ربّما لغرابته بالنسبة إليها ، فإنّ التجربة كانت قاسية على النساء ، إذ لم تنل البكالوريا أية طالبة مصريّة بعد ذلك إلاّ في عام ١٩٢٧[(١)] . وحالت السلطات الاستعماريّة دون التحاق «نبويّة موسى» بالجامعة التي ظلّت حكرًا على الرجال لعقدين بعد ذلك .

---

(١) مارجو بدران ، رائدات الحركة النسويّة المصريّة ، ترجمة علي بدران ، القاهرة ، ص٦٨-٧٧ .

ليس وصف الصعاب التي واجهت تعليم المرأة موضوعًا مقصودًا لذاته في هذا السياق ، إنّما يراد منه القول بأنَّ التعليم للذكور والإناث لم يحظَ برعاية رسميّة من الدولة ، ولمّا وقَعت مصر تحت السيطرة الاستعماريّة المباشرة في العقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر ، كانت السلطات البريطانيّة تتحكّم في اتجاهات التعليم ومساراته ، ولم تكن مصر أفضل من غيرها في ذلك ، فقد كانت المناطق الأخرى ترزح تحت الاحتلال العثمانيّ . وعلى العموم ، فقد لعبت الجهود الفرديّة دورًا مباشرًا في طبع الأدب العربيّ والتعريف به ، وهي التي أسهمت بدرجة أساسيّة في معرفة الثقافات الأخرى والتعريف بها ، ومع أنَّ تلك المؤثّرات ظلّت عامّة ، ولم تخضع لتنظيم مُحكم ، باستثناء الجهود التي أثمرتها أنماط التعليم الاستعماريّ البريطانيّ المتأخر في مصر ، فإنَّ الحراك الاجتماعيّ والثقافيّ بدأ يعلن عن نفسه خلال هذه الفترة ، وكثير من أسباب ذلك الحراك متّصل بحالة المجتمع والثقافة العربيّين .

١١. خاتمة:

ولعل أهمّ ما ينبغي مراجعته ونقده ، هو سيطرة الوعي الذي أشاعه الخطاب الاستعماريّ في تفسير الظواهر الثقافيّة والاجتماعيّة الذي يستمدّ مقولاته من المرجعيّات الغربيّة نفسها ، ولذلك فإنَّ البحث هنا يتطلّع برؤية نقديّة إلى إعادة ترتيب الحقائق الثقافيّة في ضوء سياقها ، وليس في ضوء استقرارها في الخطاب الغربيّ الذي أشاعته ثقافة متمركزة على نفسها ، تتوهّم أنَّ النتائج التي توصلت إليها من العموميّة والثبات ، تكون صالحة وصحيحة ، لتفسير كلّ الظواهر الثقافيّة والأدبيّة ، في أيّ زمان ومكان .

وقد حرصنا على عرض جانب من الوقائع العامّة المتّصلة بموضوع التأثير الذي مارسته الثقافة الغربيّة في الثقافة العربيّة في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، وهدفنا من ذلك هو كشف درجة التأثير ، واتضح أنه محدود ، وأقلّ بكثير ممّا يشاع عنه ، واخترنا ما يراه الكثيرون أهمّ تلك المظاهر ، وهو الحملةَ

الفرنسيّة ، وأضفنا إلى ذلك جملة من الوقائع الخاصّة بأسبقيّة بلاد الشام في مجال العلاقة بالثقافة الغربيّة ، وازدهار الاهتمام بالمرويّات السرديّة ، وانتهينا إلى قضيّة التعليم ، وعلاقته بالتحيّزات التي حرص عليها الخطاب الاستعماريّ ، وغايتنا من ذلك وضع أهمّ تضاريس الخريطة الثقافيّة العامّة تحت النظر ليكون استحضارها سهلاً ، بوصفها خلفيّة تضيء المسار الذي يتخذه البحث في الفصول اللاحقة ، ونحن نمضي في الاقتراب إلى موضوعنا الأساس ، الذي هو كشف الرصيد الذي خلّفته عمليّة تفكّك المرويّات السرديّة خلال القرن التاسع عشر ، ورسم الظروف الثقافيّة التي احتضنت نشأة السرديّة العربيّة الحديثة .

الفصل الثاني

تفكّك الموروث السرديّ

١. مدخل

يمثّل السرد العربيّ في القرن التاسع عشر مرحلة التحوّل وليس القطيعة، التحوّلِ عن النسق التقليديّ، وبداية تأسيس نسق جديد. وقع تحوّل بطيء في وظيفة السرد وفي أساليبه وفي تركيب عناصره ومكوّناته، ففي السرود يصعب الحديث عن قطيعة؛ فالتفكّك الداخليّ للمرويّات السرديّة القديمة، والتشكّل البطيء للأنواع الجديدة هو فعل متزامن ومتداخل، ليس له نهاية محدّدة، ولا بداية واضحة. تكشف ذلك حالة تفكّك المقامات التي استغرقت زمنًا طويلاً بدأ طرف منه متزامنا مع لحظة تشكّلها الأولى، كما تمثّله بعض مقامات الهمذانيّ التي لم تمتثل للبنية التقليديّة[1]. وبالمثل فإنَّ تشكّل الرواية خضع للقانون الثقافيّ الخاصّ بالتمثيل في مستوياته الواعية وغير الواعية.

تتأزّم أبنية الأنواع السرديّة، وتكفّ عن التطوّر، حينما تُدعم بتصوّرات نقديّة مدرسيّة تستخلص منها قيمًا فنية مطلقة، ومعايير ثابتة، فيصبح الخروج عليها إثمًا، وتجديدها مُروقًا، والامتثال لها أمانة وفضيلة، وبمرور الوقت تتخمّر داخل النوع نفسه مظاهر رفض له، وهنالك تُنثر بذور التمرّد والاحتجاج، قبل مدّة طويلة من ظهورها علنًا، فتطيح بالنوع وبوظيفته التمثيليّة، فيتوارى مورّثًا مادته السرديّة الخام لنوع بديل يتشكّل ليؤدي وظيفة مختلفة.

وكلّ نوع تثبت خصائصه بصورة نهائيّة يتأزّم بناؤه؛ لأنّه يضمر في طيّاته نوعًا جنينيًا يترقّب الظهور، وإذا ما تأزّمت الأنواع كلّها لظروف تاريخيّة وثقافيّة، كما هو الأمر بالنسبة للمرويّات السرديّة القديمة في القرن التاسع عشر، فإنّه من وسط التأزّم الكليّ وما يعقبه من انهيار الأنواع القديمة، ينبثق نوع جديد يرث

---

(١) بُحثت هذه القضيّة في الفقرة (٥) الفصل (٥) من الكتاب الثاني في هذه الموسوعة.

من جهة كثيرًا من المادّة المتحلّلة ، ويقوم من جهة ثانية بتكوين خصائصه النوعيّة . وعمليات التحلّل البطيئة ، وعمليات التشكّل الأكثر بُطأً تُحدث ارتباكًا في التصوّرات القائمة في موضوع الربط المباشر بين الأسباب والنتائج .

٢. مفارقة الإحياء والتحديث:

لم يفلح بحث يتقصّد ربطًا مباشرًا بين المؤثّرات والنتائج في الوصول إلى تثبيت حقائق نهائيّة ، إلاّ إذا اختزل الظاهرة السرديّة إلى ظاهرة نصّية محدودة ومنتسبة إلى مدوّنات معينة مغلقة وموثّقة ، وأهملها بوصفها ظاهرة ثقافيّة تضمر أنساقًا من ضروب التمثيل السرديّ المرتبطة بسياق ثقافيّ خاصّ ، فالأدب السرديّ كان يتعرّض لتغيير وإعادة تشكيل في آن معًا . وليس خافيًا أنّ المرويّات القديمة استكملت شروطها النوعيّة قبل قرون ، وأنّ الأزمة فيها قد نشطت ، وصارت النصوص تتصادى فيما بينها ، فتعيد إنتاج الخصائص المهيمنة في النوع بتكراريّة ظاهرة .

وفي مثل هذه الحال يتّجه التفكير الأدبيّ المباشر ، والراغب في المحافظة على المعايير ، أكثر ما يتّجه ، إلى إحياء خصائص الأدب الكلاسيكيّ ، وبعث روحه في سياق ثقافيّ بدأ يشهد تحوّلات جديدة . حصل ذلك في الشعر عند الإحيائيّين ، وعند كتّاب النثر الذين بذلوا جهودًا استثنائيّة من أجل بعث تقاليد النثر القديم ، وكما نجد عددًا كبيرًا من الشعراء طَوال القرن التاسع عشر وفي شطر من القرن العشرين ، ممّن سعَوا إلى التمسّك الصارم بتقاليد الشعر العربيّ الموروث في نوع من العناد الغامض الذي يفتقر إلى الحسّ التاريخيّ الذي ينزع إلى التغيّر والتحوّل ، فإنّنا نجد أضعافهم مّمن بذلوا جهودًا لا تنكر في إحياء تقاليد النثر ، وبخاصّة تلك التقاليد الأسلوبيّة النثريّة التي اعتمدتها المقامات والرسائل الديوانيّة .

ولا يمكن تفسير ذلك إلاّ بتحوّل شروط الأنواع الشعريّة والسرديّة إلى معايير نهائيّة ، وعدم الوعي بوظيفتها التمثيليّة ، تلك الوظيفة التي بدأت تَحول دون

إضفاء قيمة خاصّة على النصّ ، فقيمته متأتّية ليس من خصائصه الأسلوبيّة الفرديّة ، ومن وظيفته التعبيريّة والتمثيليّة ، إنّما من أنّه يعيد إنتاج خصائص النوع الذي يتّصل به ، فيداعب متلقّيًا مستسلمًا ، تمرّس على ذائقة محدّدة الشروط ، وتدرّب على مهاراتها ، ولا يريد تغييرها ، لكونه لا يعي أهميّة البدائل ولا يعرفها ، ويخاف منها ، فالنصّ الأدبيّ ، طبقًا لهذا التصوّر ، يكون نصًا أدبيًا ، ليس في التعبير عن نسق دلاليّ خاصّ به ، إنّما في امتثاله لشروط محدّدة وموروثة . لم يمضِ إلا زهاء قرن من الزمان ، وإذا بتلك المعايير تتناثر ، وتتحوّل التركة إلى ذكرى .

تتغيّر الذائقة التقليديّة ، في إنتاج الأدب وتلقّيه ببطء ، وبذلك تشجّع ضمنًا إشهار التمرّد عليها ، حصل ذلك في الشعر الحرّ وقصيدة النثر ، ووقع نظير له في الرواية والقصّة القصيرة . ولم يكن متوقّعًا ، في الوعي النقديّ التقليديّ أن يحصل كلّ ذلك ، فـ «استقرار التقاليد الأدبيّة عند العرب قبل القرن التاسع عشر كان من الرسوخ إلى درجة لم يكن أحد منهم يتوقّع أن يبدع أحد الكتّاب في مجاله» ، فكان التصوّر يذهب إلى أنّ «المهارة الفائقة في استخدام الكلمات»[1] ، وكانت القواعد راسخة ، وثَمّةَ حرّيّة محدودة جدًا تتمثّل في التراكيب اللغويّة ، وحتى هذه التراكيب كان ينبغي مراعاتها ، والامتثال لقواعد البلاغة والسجع فيها .

ينبغي علينا الآن أن نبيّن السياقات الثقافيّة التي تتشكّل في داخلها مثل تلك الظواهر ، ظواهرِ الإحياء الأدبيّ ؛ فالمجتمعات التقليديّة ترسم صورة رغبويّة خاصّة لماضيها ، بما في ذلك لغتها ، صورةً تتعرّض لتنقية دائمة في وعيها ولا وعيها ، فتُتخذ كأصل لا ينبغي الانفصال عنه ، فكل انفصال هو نوع من التدهور والانحطاط ؛ لأنّ تلك المجتمعات أنشأت عبر التخيّلات السرديّة منظومة رمزيّة محكمة من القيم والآداب ، تستجيب لتخيّلاتها وليس لواقعها ، وعليه

---

(١) بيير كاكيا ، كتّاب النثر ، انظر : تاريخ كمبردج للأدب العربيّ ، جدّة ، ص٥٦٧ .

فالانقطاع عن تلك الأصول المتخيّلة ابتعاد عن الأصل ، ويشمل ذلك على حدٍّ سواء كلاً من أوصياء الثقافة الرسميّة والعامّة ، ولكن بأسلوبين مختلفين ؛ فالفئة الأولى تتعلّق بمعايير أسلوبيّة وموضوعات منمّطة تستجيب لتك الأساليب ، وغالبًا ما تتوافر في المعايير شروط تتّصل بقدرات النخبة وبراعتها التعبيريّة التي تعتقد بأنّها تتميز بها عن العامّة ، ومثال ذلك في النثر العربيّ القديم ، مقامات الحريريّ التي انتزعت شرعيّة كونها المعيار الأمثل للغة والأساليب ، وعلى هذا فكلّ خروج على ذلك النموذج ، يعدّ في نظر تلك النخبة انحطاطًا متراجعًا عن ذلك النموذج ، واقترابًا محتّمًا إلى الهاوية ، ولهذا يجري باستمرار تضخيم مدرسيّ له عبر إحيائه بهدف مقاومة التحوّل الطبيعيّ الذي تسير فيه الأساليب .

أمّا بالنسبة إلى العامّة ، فالقضيّة تكاد تكون أكثر تعقيدًا ، فهي تُطوّر عبر الزمن أفكارًا مناقضة لأفكار النخبة ، فترى النخبة تتحرّك في مجال مصطنع ومحكوم بمصالح خاصّة قائمة على التواطؤ ، ولهذا فإنها في آدابها تنتهك قواعد أدب النخبة ، عبر السخرية والمبالغة والمحاكاة والتشخيص والفكاهة والروح الشعبيّ والضحك والمفارقة والتهريج والهجاء والمبالغات الإباحيّة المكشوفة ، ولكنّها تطوّر عبر مخيالها منظومة قيم ، تحتفي بالبطولة والغرائبيّة والمغامرة ، وتنجح غالبًا في التعبير عن ذلك ، من خلال شطر القيم إلى ثنائيّات متضادّة ، مثالها الخير والشر ، فتتعلّق كما هو شأن النخبة بنموذج متخيّل من القيم ، وتستدعي شخصيّات متخيّلة أو شبه متخيّلة لتمثيل ذلك . وفي الوقت الذي يتبلور اهتمام النخبة حول الصيغ الأسلوبيّة يتجه اهتمام العامّة إلى الصيغ الموضوعيّة ، ولكن في الحالتين نجد عناية فيما لا نجده عند الطرف الآخر ، فالعامّة تبني تخيّلاتها وتحافظ عليها ، عبر استدعاء الماضي واستعارته ، فنموذجها متّصل بذاكرة جمعيّة ، فيما النخبة تعنى أساسًا بنموذج مرتبط بذائقة ما .

تتهدّد الآداب القوميّة مخاوف هي في الغالب توجّسات متخيّلة ، لها صلة بالذائقة والذاكرة ، فذائقة النخبة حُبست في نموذج متعالٍ يُحتذى ، وأمر الحفاظ

عليه يلازم النخبة ، أمّا ذاكرة العامّة ، فمستباحة تتعرّض للانكسار والتغيير بفعل آليّات التفكير الشفويّ والتمثيلات الخاصّة به ، فهي تتقبّل التغييرات الأسلوبيّة لأنّ نموذجها التعبيريّ متحوّل لا يعرف الثبات ، ولهذا فالمرويّات السرديّة المعبّرة عن تلك الذاكرة تتعرّض لتغيير متواصل ، فتختلف روايتها باختلاف الأمكنة والأزمنة ، بل إنّ النسق الشفويّ ومقتضيات التلقّي الحرّ تتدخّل في تكييف كلّ مادّة جديدة لتوافق التصوّرات الكبرى للعامّة حول نفسها وذاكرتها ، ولهذا تتضخّم متون المرويّات وتتبدّل ، وتتعرّض للتحريف بحسب السياق الذي تروى فيه ، كتضخّم كتاب «ألف ليلة وليلة» ، و«سيرة الأميرة ذات الهمّة» . ويشمل ذلك السير الشعبيّة كلها ، فاختلاف رواياتها المعروفة ، واندراج كثير من الحكايات فيها ، جعل منها مزيجًا متحوّلاً من الوحدات السرديّة التي تتقبّل التغيير والإضافة بصورة دائمة ، وجميعها خضعت للإطار العامّ المتمثل بالبطولة والمغامرة .

يلزم التفريق بين الإحياء والتحديث ، فإحياء نموذج أدبيّ تقليديّ ، يتعارض مع تحديثه ، وكان النثر في القرن التاسع عشر أمام مفترق طرق فيما يخصّ هذه القضيّة ، ففكرة الإحياء حركة فرضتها تصوّرات وأحاسيس قيميّة وذوقيّة وثقافيّة لمقاومة الجديد الذي نُظر إليه على أنّه تهديد للنموذج الرفيع والمتعالي ، وقد انتصر ذلك جزئيًا في الشعر ، منذ أن ظهر «ناصيف اليازجيّ» الإحيائيّ الأول في كلّ من الشعر والنثر ، لكنّ البيئة الشعريّة تلقّت فكرة الإحياء ولاذت بها ، وظلّ الأمر إلى وقت متقدّم من القرن العشرين ، فيما اتسقت فكرة التحديث في النثر مع نفسها ، وانتصرت في نهاية المطاف قبل ذلك بكثير .

وإذا ربطنا الأمور مجازيًا بـ«اليازجيّ» الذي كان في شعره ومقاماته من أوائل القائلين بإحياء النماذج الأسلوبيّة العليا في الأدب العربيّ القديم ، نجد أنّ فكرته اتخذت مسارين ومصيرين مختلفين ، فقد تراجعت أهميّته كشاعر ، لكنه بدعوته الإحيائيّة انتسب إلى كبار شعراء الإحياء ، وإن لم يُلقَ الضوء على ذلك بصورة كافية ، إذ وضع تحت التصرّف شرحًا لديوان المتنبي ، وحاكى القدماء في

قصائده على نحو لا يقبل اللبس ، وكشف عن شاعريّة في ذلك ، فغذّى الإحيائيّين بزادٍ دام أثره قرابة قرن من الزمان ، أمّا دعوته الإحيائيّة كناثر ، ممثلة بالمقامات التي حاكى فيها النموذج التقليديّ أسلوبًا وغرضًا ، فسرعان ما اصطدمت بمكوّنات التحديث الصاعدة في عالم النثر في القرن التاسع عشر ، فتفتّتت بسرعة مقارنة بما وقع في الشعر .

وإذا ما نُظر إلى النثر بصورته التقليديّة الموروثة ، فاليازجيّ هو الومضة الأخيرة في مداره . فبعده مباشرة بدأت التحوّلات الكبرى ، فتشقّق العالم الأدبيّ للنثر ، وتمزّق خلال القرن التاسع عشر ، وأعيد تشكيل مكوّناته ، وترتيبها على نحو مختلف تمامًا لما حصل في الشعر الذي ظلّ امتثاليًا للنماذج العليا الموروثة إلى منتصف القرن العشرين تقريبًا ، وذلك يعود إلى أنّ المسار الأكثر أهميّة في النثر ارتبط بالذائقة التي طوّرتها المرويّات السرديّة خلال قرون طويلة ، لكنه مسار لم يتمّ رصده ولا تقدير أهميته ، بل أُهمل وهُمّش واختزل بدونيّة لا تَخفى ، فيما كان الشعر والنثر المتكلّف حاضرين كنموذج يمثل ثقافة النخبة . وفي ضوء كلّ هذا يلزمنا الآن أن نقترب من طبيعة الموروث السرديّ الذي تمخّضت عنه الأشكال السرديّة الأولى للرواية العربيّة في القرن التاسع عشر ، وهي الأشكال التي تفاعلت فيما بينها لبلورة هذا النوع الجديد .

٣. فاعليّة الرصيد السرديّ:

ذهب «ريكور» إلى أنّ «التراثيّة» هي المفتاح لتشغيل النماذج السرديّة ، وبالتالي لتحديد هُويّتها ، وتشكيل تراث ما يعتمد على تفاعل عاملين هما «المبتكر» و«الراسب» . وإلى الثاني تُنسب النماذج التي تشكّل أنماط الحبكات الخاصّة بالأنواع الأدبيّة . ولكن ينبغي عدم إغفال حقيقة أساسيّة ، هي أنّ تلك النماذج ليست ماهيّات أدبيّة ثابتة ، إنّما تنبع من تاريخ مترسّب طُمس تكوينه من قبل ، وإذا سمح ذلك الترسّب بتحديد هُويّة أثر أدبيّ ما ؛ فإن تلك الهُويّة لا تزول باستنفاد النماذج التي ترسّبت قبله .

وهنا تدخل أهميّة الابتكار ، فالنماذج نفسها إنّما نبعت من ابتكار أسبق . تتغيّر القوانين الأدبيّة تحت ضغط الابتكار ، لكنها تتغيّر ببطء ، بل إنّها تقاوم التغيير بسبب عمليّة الترسّب ، وهكذا يظلّ الابتكار القطب المضادّ لقطب التراث ، وهناك دائمًا متّسع للابتكار إلى حدّ أنّ ما تمّ إنتاجه ، هو دائمًا عمل فريد ، فالقوانين التي تشكّل نوعًا من القواعد التي تتحكّم بتأليف الأعمال الجديدة ، تتجدّد بدورها بحيث يصير ما قبلها نمطًا باليًا ، فكلّ عمل هو إنتاج أصيل ، وكينونة جديدة في عالم الخطاب ، ولكن العكس لا يقل عن ذلك صدقًا ، إذ يظل الابتكار سلوكًا تحكمه القواعد ، لأنّ عمل الخيال لا يأتي من فراغ ، فهو يرتبط بطريقة أو بأخرى بالنماذج التي يوفرها التراث ، غير أنّ بوسعه الدخول في علاقة متغيّرة مع هذه النماذج . ويظلّ نطاق الحلول واسعًا بحقّ بين قطبي التكرار الذليل والانحراف المحسوب ، مرورًا بجميع درجات التشويه المنظّم ، فالحكايات الشعبيّة والأساطير والمرويّات التراثيّة تقف قريبة من قطب التكرار ، ولكن ما أن نترك وراءنا هذه المرويّات السرديّة التقليديّة حتى ينتصر الانحراف على القانون(١) .

لا ينقطع هذا التصوّر عن تصوّر مماثل قال به «آيزر» عن الرصيد الذي تنبثق منه النصوص النوعيّة الجديدة ، فرصيد النصّ الأدبيّ «لا يتكوّن فقط من معايير اجتماعيّة وثقافيّة ؛ فهو يضمّ عناصر أدب الماضي بكلّ تراثه مع تلك المعايير» . ووظائف الرصيد أنّه «يعيد صياغة العناصر الأدبيّة المألوفة بحيث تتحوّل إلى خلفيّة لعمليّة التواصل ، ويقدّم إطارًا عامًا يمكن وضع رسالة النصّ أو معناه فيه» . وعليه فإنّ «المعايير الاجتماعيّة والإيحاءات الأدبيّة التي تشكّل العنصرين الأساسيّين للرصيد الأدبيّ تُستمد من نسقين مختلفين تمام الاختلاف ، أولهما نسق الأفكار التاريخيّة ، والآخر ردود الأفعال الأدبيّة القديمة تجاه المشكلات التاريخيّة»(٢) .

---

(١) بول ريكور ، الوجود والزمان والسرد ، ترجمة سعيد الغانمي ، بيروت ، ص ٤٥-٤٦ .

(٢) فولفجانج إيسّر ، فعل القراءة ، ترجمة عبد الوهاب علوب ، القاهرة ، ص٨٥ .

على أنّ التفسير الضيّق لمفهوم النصّ الأدبيّ ووظيفته يوحي بفكرة القطيعة بين الأنواع ورصيدها ؛ لأنّه لا يتلمّس الأبعاد غير المرئيّة في العلاقات ، ولا يحفر في الموجهات الثقافيّة العامّة التي ترسم للأنواع مساراتها الأسلوبيّة والبنائيّة والوظيفيّة . وإلى مثل ذلك أشار «ريكور» حينما قرّر أنَّ وجهة النظر التأويليّة للتجربة الأدبيّة تختلف عن رؤية التحليل البنيويّ المستندة إلى اللسانيّات ، فهي تذهب إلى أنَّ النصّ الأدبيّ وسيط بين الإنسان والعالم ، وبين الإنسان والإنسان ، وبين الإنسان ونفسه .

الوساطة بين الإنسان والعالم هي ما يصطلح عليها بالمرجعيّة ، والوساطة بين الناس هي ما يعرف بالاتصاليّة ، والوساطة بين الإنسان ونفسه هي الفهم الذاتيّ . والعمل الأدبيّ يتضمن هذه العناصر الثلاثة : المرجعيّةَ والاتصالية والفهم الذاتيّ . تبدأ المشكلة التأويليّة حين تفرغ اللسانيّات وتغادر ، وهي تحاول أن تكشف ملامح جديدة للمرجعيّة ليست وصفيّة ، وملامح للاتصاليّة ليست نفعيّة ، وملامح للتأمليّة ليست نرجسيّة ، ما دامت هذه الملامح وليدة العمل الأدبيّ . بعبارة أخرى تقف التأويليّة عند نقطة تتقاطع فيها الصياغة الصوريّة (الداخليّة) للعمل الأدبيّ ، وإعادة التصوير (الخارجيّة) للحياة[1] .

تتفاعل عمليات الإنتاج والتلقّي الأدبيّ ، بما يمكن الاصطلاح عليه بـ «المجتمع الأدبيّ» الذي تتمركز اهتماماته حول هذه القضيّة ، وبطبع المرويّات السرديّة وظهور الصحف ، بدأ يتشكّل لأول مرة مجتمع أدبيّ عامّ ، يختلف عن المجتمع النخبويّ الرسميّ التقليديّ الذي تبلورت ملامحه في المدارس الدينيّة والقصور والمجالس ، ولا يتقيّد هذا المجتمع بحدود واضحة ، ولم يتجهّز لغويّا وتاريخيًا بصورة كاملة ، لكنه تميّز بأنه مجتمع تواصليّ ، يتبادل أفراده الأفكار والرغبات والحاجات مباشرة ، وكان حرًا في علاقاته ؛ لأنّه لم يخضع بعدُ

---

(١) الوجود والزمان والسرد ، ص٤٧-٤٨ .

لتنميط ثقافيّ صارم . كان يبحث عن الاتصال بالماضي والحاضر عبر الإثارة والمغامرة والفرجة .

يتفاعل هذا المجتمع المتحوّل تاريخيًا وذوقيًا مع المرويّات التي تستبطن تطلّعاته الثقافيّة البسيطة . وليس من المستغرب أن تنبثق الرواية العربيّة من المزيج المتحلل للمرويّات السرديّة ، وليس من النثر الذي يتوافر على شروط الفصاحة المدرسيّة ، فالرواية الأوربيّة على سبيل المثال ، تُعدّ في إحدى تفسيراتها نوعًا أدبيًا مهجّنًا تطوّر عن حكايات كتبت بالعاميّة ، وليس باللاتينيّة التي اقتصرت على كتابة النصوص العلميّة والنصوص المقدّسة(١) .

كانت الثقافة الأدبيّة قبل القرن التاسع عشر تعبّر عن نفسها بصيغتين ، يمثلهما مساران متوازيان لم يقع بينهما تماسّ ملحوظ إلاّ في حالات نادرة ، مسارُ الثقافة المدوّنة التي تمثلها الخاصّة ، ومسار الثقافة الشفويّة التي تمثلها العامّة ، ولكل مسار تقاليده في إنتاج الثقافة وإرسالها وتلقّيها . وبظهور الطباعة والتعليم والصّحافة ، تداخل المساران ، وأصبحت الحدود بينهما شبه مفتوحة ، وصار ممكنًا للجميع أن يتعرّفوا ثقافة وقع فيها لأول مرة نوع من التجانس في التلقّي ، وإن كانت المخاوف ما زالت مترسّبة في نفوس أتباع الثقافتين ، صار بالإمكان قراءة المقامات بوصفها أدبًا للخاصّة ، والسير الشعبيّة بوصفها أدبًا للعامّة ، دون الاهتمام المدقّق بالخلفيّات الثقافيّة والتاريخيّة لكل تلك الأنواع الأدبيّة ، وبهذا وقع اندماج نسبيّ ، أدى إلى ظهور وعي جديد بأهميّة الكتابة الأدبيّة بوصفها تمثيلاً رمزيًا للحياة والواقع والنفس .

٤. العالم الافتراضيّ للمرويّات السرديّة:

يلاحظ أنّ العالم المتخيّل الذي أنشأته المرويّات العربيّة القديمة ، بما فيها السير الشعبيّة والحكايات الخرافيّة ، عالم منقسم على نفسه بين الخير والشرّ ، فأبطاله

---

(١) برنار فاليط ، النصّ الروائيّ ، ترجمة رشيد بنحدّو ، القاهرة ، ص١٩ .

الرمزيّون متعارضون في منظوماتهم القيميّة والنفسيّة والاعتقاديّة ، ويأخذ ذلك التعارض غالبًا شكل صراع بين الأقطاب المتناقضة ، فيَحلّ التعارض بانتصار الخير على الشرّ ، ثم ينشأ مجدّدًا بظهورهما ، فالعوالم التخيّلية الافتراضيّة في تلك المرويّات تتألّف من تعاقب مستمرّ لنوازع متضادّة يجسّدها أخيار وأشرار ، وبذلك فمضمونها يقوم على نوع من صراع القيم الثابت . ومن اليسير وصف تلك المضامين بأنّها تجريديّة ، لها صلة بالتصوّرات الثقافيّة السائدة في عالم يُرجع علّة حركته إلى مفهومي الخير والشرّ ، فهي حركة سكون دائريّة لا تفضي إلى نوع من التقدّم ، فكلّما انهزم شرّ ، استجدّ آخر ، وليس ثَمّةَ خير دائم .

اُختزل العالم الافتراضيّ في المرويّات السرديّة إلى صراع حول جملة من الثوابت الإيجابيّة والسلبيّة التي يتكرّر ظهورها كموجّهات لأفعال الشخصيّات ، وهي تتوزّع لتمثيل تلك الثوابت ، وما أنْ تستأثر قيمة ما بالأهميّة إلاّ وتُواجَه بقيمة مضادّة . والانتصار المؤقّت لإحدى القيم ، يعني انتهاء وحدة سرديّة ، وذلك قبل أن تظهر وحدة أخرى لمعالجة صراع انبثق من رحم الوحدة الأولى . والحركة الدائريّة لأبطال السير والخرافات وخصومهم محكومة بتناوب دائم ، لا يوجد فيه منتصر أخِير ، ولا مهزوم نهائيّ ، فما دام ثَمّةَ شرّ في العالم فينبغي أن يظلّ الأخيار في يقظة تامّة ، إذ سرعان ما يفاجئهم الأشرار .

وفي الوقت الذي يسعى الأخيار فيه إلى تحقيق عالم مستقرّ ، يعمل الأشرار على زرع الفوضى فيه . وغالبًا ما تكون الوضعيّة الأوليّة لعوالم السرد الشفويّ القديم وضعيّة ثبات واستقرار ، وينطلق الصراع في اللحظة التي يعبث فيها الأشرار بتلك الوضعيّة ويخسرون ، ثم تبدأ الحركة مجدّدًا . فالثبات قرين الخير ، والاضطراب لصيق الشرّ . وهذا التنازع المتواصل بينهما ، لا يمكن أن ينتهي ، لأنّه متّصل بالرؤية الدينيّة – الثقافيّة للعالم ، تلك الرؤية التي تختزل تناقضات العالم إلى ثنائيّة ضدّيّة دائمة الحضور وهي : الخير والشر . واستنادًا إلى هذه الرؤية تتوزع المحاور الدلاليّة في السرد القديم ، لتأخذ شكلها النهائيّ في صورة قطبين متنافرين .

يندرج أبطال السير الشعبيّة والحكايات الخرافيّة في فئة الأخيار، ويندرج خصومهم في فئة الأشرار، فالأميرة ذات الهمّة وسيف بن ذي يزن وعنترة بن شداد وأبو زيد الهلالي والظاهر بيبرس، وعشرات غيرهم من أبطال الحكايات الخرافيّة في «ألف ليلة وليلة» و«مئة ليلة وليلة» و«الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة»، ينذرون أنفسهم لمقاتلة الأشرار الذين يُفسدون العالم بضلالهم وشرورهم، فيغادرون بلادهم من أجل القضاء على الشرّ الذي يقع دائمًا في ممالك أخرى خارج دار الإسلام، وأحيانًا يتسرّب إلى عالمهم حينما يقتحم الآخرون تلك الدار، ويفوزون إثر مصاعب جمّة، لكن الشرّ سرعان ما يندلع في مكان آخر، يقوم به أشخاص هدفهم قهرُ الخير، والقضاء عليه، فيستعينون لذلك بالسحرة والمشعوذين الذين برعوا في ميدان الكفر والضلال.

ولأسباب تتصل بنشأة المرويّات السرديّة، وروايتها الشفويّة في عالم ذي ثقافة عربيّة-إسلاميّة، ينتدب الأبطال أنفسهم للدفاع عن قيم معبّرة عن تلك الثقافة، عالم الآخر، وأبطاله يمثلون الشرّ، وهم يحيطون بعالم الخير من كلّ جانب، ويتوزعون إلى أحباش وروم وهنود، وينتمون إلى عقائد أخرى، وهم يختلفون عن الأخيار بثقافتهم وأعراقهم وعقائدهم، وهكذا يتوسّع المجال الخاصّ بصراع الأضداد ليشمل العالم القديم. ثَمّةَ في المركز عالم خيِّر مهدّد بالخطر من شتّى جوانبه. وفي السير الشعبيّة الضخمة، على وجه الخصوص- وهي الأكثر تأثيرًا في اللاوعي الجمعيّ، والتي صاغت المخيال الإسلاميّ، صوغًا رمزيًا، وقامت بتمثيله لمدة طويلة- يندرج الصراع في سياق وجوديّ وعقائديّ وثقافيّ وعرقيّ شامل، فالعالم منشطر إلى عالمين، والشخصيّات منقسمة إلى فئتين، وهنالك على نحو ثابت تحدّيات قائمة، ما دامت المواجهة أبديّة بين ما هو خير وما هو شر.

على أنّه، وحتى في الحكايات الخرافيّة، وخلف قصص الحبّ والغرام والضياع والاغتراب والمجد، تظهر المنظومات القيميّة لتحدّد مسار الأفعال واتجاهاتها ودلالاتها. يريد الأخيار إحلال الوحدة محلّ الانقسام، والوصول إلى

تثبيت عالم مُشبع بالفضيلة والإيمان، لكنّ الأشرار يسعَون أبدًا إلى تقويض ذلك وإفساده، ويُؤثِرون دائمًا هدم الفضائل ومناصرة الشرّ. وكلّما انتهت جولة من الغزوات والحروب والمنازعات، أعقبتها أخرى في تناوب لا ينتهي، وتُغلق تلك النصوص الطويلة والعالم يمور بالشرّ، فيما يقتطف الموتُ الأخيار واحدًا إثر الآخر، دون أن يتطهَّر العالم من دنسه بصورة نهائيّة، فالخير ينتصر لكنّ نبع الشرّ لا ينضب.

٥. تفكّك المرويّات السرديّة:

تمثّل المرويّات السرديّة العربيّة أنموذجًا واضحًا للأنواع المتحوّلة في تشكّلها وتفكّكها؛ فشأنها شأن الآداب السرديّة الشفويّة لا تعرف النقاء ولا الثبات النهائيّ، إلاًّ من جهة تخيّل أنّها كذلك، وهي مهجّنة من عناصر متعدّدة امتزجت في سياقات أدبيّة، ثم حُوّرت وكُيّفت، ودُمجت فيها عناصر أخرى في عصور لاحقة. ومن اللازم القول بأنّه كلّما جرى فحص لبنية المرويّات القديمة، ظهر أنّها شبكة تجميعيّة معقّدة من الوحدات السرديّة ذات الجذور المختلفة، وأنّها بدورها تتناسل وتتكاثر، وتتبادل المكوّنات فيما بينها، فيقترض نوع من نوع، وكثير من وحداتها اندرج في سياق السير والخرافات على حد سواء، وذاب في السياقات النوعيّة وأصبح جزءاً من النسيج العامّ فيها.

أدرج في سيرة «سيف بن ذي يزن» كثير من قصص العجائب وقصص الجنّ وقصص الحيوان والأخبار التاريخيّة، وضمّت «ألف ليلة وليلة» في إطارها الخرافيّ عناصر هي مزيج من السير الشعبيّة، وحكايات الحبّ والقصص الدينيّ والأسفار والأخبار والإسرائيليّات وقصص الحيوان والجنّ. وقد تكامل تشكيلها طَوال عدة قرون من الرواية الشفويّة التي حذفت وأضافت كثيرًا من الموادّ السرديّة بتأثير من حاجات التلقّي.

وقد تحول البنية الثقافيّة، بقيمها الدينيّة والاجتماعيّة، دون رواية وحدة سرديّة تنافي النسق السائد من القيم، كما أنّها قد تضيف وحدات جديدة

تفرضها تلك البنية ذاتها، وتحتاج إليها، وتبالغ فيها كالوحدات العجائبيّة والشبقيّة في «ألف ليلة وليلة». وهذا يفسّر اختلاف المرويّات حسب الأماكن التي تروى فيها وحسب الأزمنة. والمدوّنات التي عثر عليها لكثير من تلك المرويّات، تختلف اختلافًا كبيرًا فيما بينها، ومثال ذلك «ألف ليلة وليلة» فرواياتها متعدّدة، وحكاياتها مختلفة. بل إنّ الحكاية الإطاريّة الأساسيّة: حكاية شهريار وشهرزاد تعرّضت في كثير من النسخ لاختلاف واضح، وذلك ما تكشفه الطريقة التي تشكّل بها الكتاب من مناهل عدّة، والطريقة التي تكوّنت بها السير الشعبيّة بصورة عامّة[1].

وكانت تلك المرويّات عرضة للتفكّك والاستبدال والإضافة، فـ«السيرة الهلالية» تفكّك كثير من وحداتها الكبرى، وبدأت تُروى بوصفها وحدات سرديّة مستقلة، وسيرة «الظاهر بيبرس» أضيف إليها ملحق مطوّل في تمجيد أسرة «محمد علي»؛ لأنّها كانت تروى في مصر في زمان العائلة الخديويّة، مع أنّها كانت معروفة قبل ذلك، كما رأينا في شهادة «لاين» في الفصل الأول من هذا الكتاب. ولحق التغيير بسيرة «الأميرة ذات الهمّة»، فـ«المَقّري» يشير إليها على أنّها «حديث البطّال»[2]. والبطّال هو أحد الشخصيّات الشطاريّة فيها، وليس صاحب الرئاسة المعقودة للأميرة ذات الهمّة، ثم لابنها عبد الوهاب، الأمر الذي يرجّح أنّ الأجزاء الخاصّة بـ«البطّال» كانت تروى منفصلة في القرن السابع عشر الميلادي، حيث كان يعيش المَقّريّ صاحب «نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب».

لعل أبرز ما توصف به المرويّات الخرافيّة والسيريّة هو استقلال الوحدات الحكائيّة فيها، أما إطارها العامّ فهو خيط ناظم يجمع تلك الوحدات وينضّدها

---

(١) بحثت هذه القضيّة في الفقرة (١١) من الفصل (١) والفقرة (٨) من الفصل (٣) من الكتاب الثاني من هذه الموسوعة.

(٢) المَقّريّ، نفح الطيب، تحقيق إحسان عباس، بيروت، ج٢ص٢٩٠.

واحدة بعد الأخرى ، وفيما يبدو أنَّ ترتيب الوحدات يوافق المسار العامّ لسيرة البطل ، إلاَّ أنَّ كلّ وحدة لها مكوّناتها وموضوعها ، وباستثناء كونها تندرج في ذلك الخيط ، فإنَّ لها شبه استقلال عمّا قبلها وعمّا بعدها ، يظهر ذلك بصورة أكثر وضوحًا في «ألف ليلة وليلة» ، فلا ترابط بين الوحدات الحكائيّة إلاَّ من ناحية كونها خرزات يربطها نسق التراسل بين شهرزاد وشهريار . وظلّت تلك العناصر تتفاعل فيما بينها ، في ازدياد مطّرد ، أدّى في نهاية المطاف إلى تفكّك النوع وتحلّله .

كانت المرويّات السرديّة القديمة في رحلة تحوّل نوعيّ مستمر ، ولم تعرف الاستقرار النهائيّ ، بالمعنى الكامل الذي يمكن التأكيد فيه أنّها أنواع ثابتة لها خصائص نهائيّة ومطلقة ، فنحن نكاد لا نعرف البذور الأولى لها ، ولا الإضافات التي لحقت بها ، ولا الأجزاء التي حذفت منها ، وتلك المشكلة لن تُحلّ إلاَّ استنادًا إلى دراسة تقارن بين النسخ ، وتكشف مسار التحوّلات السرديّة فيها ، وهو أمر صار في عداد الصعاب الحقيقيّة بالنسبة للحكايات الخرافيّة والسير الشعبيّة ، بسبب عدم توافر المتون المدوّنة لها ، ناهيك عن أنَّ الآداب الشعبيّة والخرافيّة تنهض في تعارض واضح مع فكرة التدوين الكتابيّ ، الذي يحول دون انفتاحها تأثرًا وتأثيرًا على المرجعيّات التي تقوم بتمثيلها ، فكلّ محاولة لتقييدها كتابيًا ستفضي إلى وقف تطورها السرديّ والدلاليّ ، وما وصل إلينا هو المدوّنات المتأخرة جداً التي كانت متداولة في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر .

بين أيدينا الطبعات الشعبيّة التي اعتمدت تلك المدوّنات ، وهي التي جعل الرواة منها مجرّد دليل لمتابعة الخط العامّ للأحداث . وكلّ الدارسين الذين اهتمّوا بموضوع رواية تلك المتون ، خلصوا إلى أنَّ المادّة المرويّة كانت تتجدّد ، إضافة وحذفًا ، مع كلّ راوٍ ، وكلّ رواية ، وفي كلّ بلد ؛ فالروايات العراقيّة والشاميّة والمصريّة والمغربيّة للسير الشعبيّة العربيّة الكبرى فيها اختلاف كبير فيما بينها ، وروايات «ألف ليلة وليلة» تختلف باختلاف البلاد والرواة ، ولهذا

فإنّ بعض الوحدات الصغيرة كانت تتضخّم ، حسب السياق الذي تروى فيه ، لتصبح وحدة كبيرة وشبه مستقلة ، وهذا الأمر يفسر ضخامتها والزمن الطويل الذي تستغرقه روايتها ، وقد تصل إلى عدة أشهر ، وتصل أحيانًا إلى سنة كاملة ، كما هو الأمر بالنسبة لسيرة «الأميرة ذات الهمّة» .

لم تطبع تلك المرويّات كاملة أول الأمر ، إنّما كانت تطبع أجزاء متتالية ، يكاد كلّ جزء يعنى بوحدة حكائيّة تمثل مغامرة كاملة يقوم بها البطل ؛ فسيرة «الأميرة ذات الهمّة» طبعت في سبعين جزءاً ، وسيرة «عنترة» في خمسة وخمسين ، وسيرة «الظاهر بيبرس» في خمسين ، وسيرة «سيف بن ذي يزن» في سبعة عشر ، وهو أمر شمل السير الأقل شهرة وأهميّة . حصل ذلك قبل أن تُجمع تلك الأجزاء في مجلّدات كاملة . وهذا التقسيم إلى أجزاء بهذه الصورة التي انتهت إليها طباعة السير الشعبيّة يختلف عمّا أورده شاهد عِيان لها في العقد الرابع من القرن التاسع عشر ، وهو «لاين» الذي أوردنا وصفه لبعض تلك المرويّات ، وحتى «السيرة الهلالية» ، طبعت منفصلة الأجزاء حسب المراحل الثلاث التي تكوّن الخط العامّ لمسيرة الهلاليّين في التاريخ . وجدير بالذكر أنها جميعها نُشرت وشاعت قبل أن تباشر المجلات والصحف في نشر الروايات المؤلّفة أو المقتبسة أو المعرّبة ، التي كانت في أول أمرها تحاكي تلك المرويّات في العناية بالمغامرة والترحال والمفاجأة والنهايات السعيدة .

وعلى غرار تلك الوحدات المجتزأة من سياق المرويّات السرديّة ، وفي تقليد لا يخفى لعوالمها وأبنيتها وأساليبها ، كان التماثل كبيرًا بين تلك الأجزاء المطبوعة من السير والخرافات وكثير من حوادث الروايات وشخصيّاتها التي تكتب على غرارها ، أو تقتبس وتحوّر أحداثها بما يوافق ذائقة التلقّي الشائعة آنذاك ، الذائقة التي تمرّست في تقبّل المرويّات السرديّة من قبل ، وشمل ذلك ، فيما يُختار للتعريب من روايات الفرسان والمغامرات والمطاردات التي تقع أحداثها على خلفيّات تاريخيّة ، وكثير منها تُغيَّر أسماؤها وتنشر بلا ذكر للمؤلف الأصليّ ، وأحيانًا تحوّر أسماء الشخصيّات والأحداث ، ويشار إلى اسم

الكاتب العربيّ أحياناً ، وإهمال اسم المؤلف الحقيقيّ ، كما سنقف عليه في مكان آخر بالتفصيل . وإغفال أسماء الرّواة في الآداب السرديّة الشفويّة أمر معروف .

وبالإجمال ، فقد تداخلت المرويّات القديمة بالمؤلّفة والمقتبسة والمعرّبة ، ومن الواضح أنّها كانت رائجة ، فقد تخصّصت في نشرها مجلات كثيرة اقترنت بها دون غيرها وشاعت ، وكُثر طبعها ونشرها وتأليفها ، وبدأت تلك المرويّات تتفكّك وتتحلّل ، وكأنها حكايات قائمة بذاتها ، انفصلت عن السياقات الناظمة لها . وصار المتلقّون يتابعونها كحكايات شبه متكاملة ، إذ غالبًا ما يتعذّر ، لكثير من الأسباب تتبّع السلسلة الطويلة التي قد يستغرق أمر طباعتها سنوات كثيرة . وكانت تنشر بوصفها حكايات للتسلية ؛ لأنّها تقوم أساسًا على المغامرة .

لاحظ الطهطاوي ذلك منذ عام ١٨٦٧ ، في مقدمته لتعريب رواية «فينلون» ، لكنه عَدَّها حكايات بَتراء ومتقطّعة[١] . وهي ذاتها كتب «الأكاذيب الصرفة» التي أشار إليها محمد عبده في عام ١٨٨١ ، وأورد أنّه «يذكر فيها تاريخ أقوام على غير الواقع ، وتارة تكون بعبارة سخيفة مخلّة بقوانين اللغة ، ومن هذا القبيل كتب أبو زيد ، وعنتر عبس وإبراهيم بن حسن والظاهر بيبرس . والمشتغلون بهذا القسم أكثر من الكثير ، وقد طبعت كتبه عندنا مئات المّرات ، ونفقت سوقها ، ولم يكن بين الطبعة والثانية إلاّ زمن قليل»[٢] .

شهادة محمد عبده ، فيما يخصّ تزايد الاهتمام بالمرويّات السرديّة ، وإقبال الناس عليها ، حتى إنّها كانت تطبع بالمئات ، لها قيمة توثيقيّة ؛ لأنّها أظهرت موقف رجل دين يمثل الثقافة الرسميّة ، وقد سعى إلى منع هذه الكتب وتحريمها- كما سنرى في كتاب آخر من هذه الموسوعة- لأنّها تحول دون بناء الوعي

---

(١) الطهطاوي ، الأعمال الكاملة ، تحقيق محمد عمارة ، بيروت ، ج٥ ص ٣٤٨ .

(٢) محمد عبده ، الكتب العلميّة وغيرها ، جريدة الوقائع المصريّة في١١مايو ١٨٨١ ، وقد أعادت مجلة فصول نشر الوثيقة ، انظر ص٢٠٧-٢٠٩ العدد الأول لسنة ١٩٩١ .

النخبويّ الذي كان يمثله الشيخ وأضرابه ، ولكنها من ناحية أخرى كشفت تزايد أهميّة هذه المرويّات . ومن المؤكد أنّها ستصوغ وعيًا خاصًا بتلقّي الآداب السرديّة ، وستمتثل النصوص المؤلفة والمعرّبة له ، أو أنّها في الأقل تعيد توظيف كثير من ملامحها الموضوعيّة والبنائيّة والأسلوبيّة ، وهو أمر يلمسه كلُّ مراجع لطلائع الروايات في تلك الفترة .

تداخلت المرويّات السرديّة الموروثة ، بالروايات المؤلّفة ، وبتلك المعرّبة التي امتثلت في عناصرها الأساسيّة للشكل الشفويّ وبنيته ، وعالمه الافتراضيّ ، طَوال النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، وكانت تلك المرويّات الموروثة رصيدًا قويًا لم يجهّز النصوص الجديدة بالأساليب والأبنية فقط ، إنّما زودها بالعوالم المتخيّلة ، وظل هذا الترابط بينهما قويًا إلى العقود الأولى من القرن العشرين .

٦. تفكّك الأساليب الموروثة:

تتعرّض اللغة للتغيّر والتحوّل لدواعي الاستعمال وتبدّل الظروف الثقافيّة . والثابت «أنَّ التطوّر اللغويّ يحدث في مادّة اللغة التي تؤلّف بنيتها وكيانها» ، أي «الألفاظ التي تبنى منها اللغة» ، وهذه الألفاظ «يُخضعها الاستعمال فتجدّ فيها خصوصيّات معنويّة ذات ظلال دلاليّة جديدة يستدعيها الزمان والمكان ، وليست العربيّة بدعًا بين اللغات ؛ ذلك لأنَّ اللغات كافّة تخضع لسنّة التطوّر ، وأنّ الكلمة في كثير من اللغات مادّة حيّة يعمل فيها الزمان ، ويؤثّر فيها ، وتجدّ فيها الحياة فتتطوّر وتتبدّل ، وربّما اكتسبت خصوصيّات معنويّة أبعدها الاستعمال عن أصلها بُعدًا قليلاً أو كثيرًا ، وليست العربيّة بنجوة من الذي طرأ على غيرها من اللغات»[(١)] .

انتظمت الأساليب السرديّة في الأدب العربيّ في ضربين راسخين ومتمايزين من أساليب التعبير اللغويّ ، ارتبط كلّ منهما بطبيعة الأدب الخاصّ

(١) إبراهيم السامرائي ، التطوّر اللغويّ التاريخيّ ، بيروت ، ص٢٢٨-٢٢٩ .

به ؛ فالمرويّات السرديّة ، ووسيلتها المشافهة ، طوّرت الأساليب اللغويّة المتّصلة مباشرة بالبنية الذهنيّة والذوقيّة للعامّة . ومعلوم أنَّ «العامّة» في الثقافة العربيّة لها موقع مهمّش على مستوى الفعل والتاريخ والوعي والهُويّة ، وقد تجاوزت تلك الأساليب الشفويّة عقبات التفاصح المغالى به الذي شاع في الكتابة النثريّة الفصحى ، ودمجت أساليبها عناصر متعدّدة من اللهجات والصيغ الجاهزة والأشعار الدارجة ، والمقاطع الوصفيّة المنتزعة من سياقات كتب أيام العرب وكتب الأخبار وانطباعات الرحّالة ، فضلاً عن مزيج متنوّع تتواشج موارده بلغات الشطّار والعيّارين والبخلاء والمتطفّلين والمكدّين ؛ وبذلك تشكّلت تلك الأساليب لتعبّر عن المواقف الانفعاليّة والشاجية من جانب ، وعن التطلّعات السرّيّة والمختزلة للعامّة تجاه العالم الذي تعيش فيه من جانب آخر .

وأضفت السياقات الثقافيّة التي يترتّب فيها تلقّي المرويّات قيمًا اعتباريّة خاصّة عليها ، وبذلك عمّقت الأبعاد الدلاليّة لأساليبها . وصُبغت تلك الأساليب بالخصوصيّات البيئيّة المحليّة المتنوّعة حيثما أُنشدت وجرى تداولها ، فتقبّلت اللهجات المحكيّة . وكلّ هذا يؤكد أنَّ أساليبها كانت دائمة التطوّر ، لأنّها كانت مفتوحة على المكوّنات التعبيريّة مهما كانت مصادرها ، وساعد في ذلك التداول الشفويّ لها إنتاجًا وإنشادًا وتلقّيًا ، فجاءت صياغاتها خليطًا من الإطناب والمخاطبة والحوار والمباشرة ، فتضمّنت مزيجًا متفاعلاً يشعّ بالدفء والإيحاء والعفويّة والسلاسة ، مع الأخذ بالحسبان التكرار والإسهاب وعدم الترابط الشائع في الصيغ الشفويّة .

وبسبب كلّ ذلك ظهر توافق واضح بين المتكلّم ووعيه الثقافيّ ، فالرواة المتّصلون بالأوساط التي تتلقّى المرويّات ركّبوا هم وأسلافهم هياكلها العامة ، ونقّحوا صياغاتها الأسلوبيّة عبر الزمن حذفًا وتبديلاً وإضافة ، وتشبّعوا بعوالمها وامتدّاداتها في الواقع الذي يعيشون فيه . كانوا يستقون لغتهم من الأوساط التي تتفاعل معها ، ولذلك لا نجد بونًا كبيرًا بين الشخصيّة وكلامها ، فهما كلّ مندمج في سياق ثقافيّ واحد . ولم يتردّد الرّواة في تكييف اللغات واللهجات

والألفاظ والأشعار والحكم والتهجين فيما بينها ، وصولاً إلى أسلوب خاصّ بمرويّاتهم .

لم تكن الرواية بوصفها نوعًا أدبيًا بعيدة عن هذا النسيج المتنوّع من العناصر ، فهي كما ذهب «باختين» ظاهرة متعدّدة من ناحية الأسلوب واللّسان والصوت ، وتتضمن وحدات أسلوبيّة غير متجانسة ، كالسرد المباشر وإعادة تكييف المرويّات الشفويّة والمكتوبة ، وتتضمّن كتابات أخرى متنوعة : أخلاقيّة وفلسفيّة واستطرادات وأوصاف أثنوغرافيّة ، وأخيرًا خطابات الشخصيّات الروائيّة نفسها ، وهذه الوحدات الأسلوبيّة اللامتجانسة تتمازج عند دخولها إلى الرواية لتكوّن نسقًا أدبيًا منسجمًا ، فتخضع لوحدة أسلوبيّة عليا تتحكّم في الكلّ ، فالأصالة الأسلوبيّة للجنس الروائيّ تكمن في تجميع الوحدات المذكورة داخل الوحدة العليا الكليّة ، ولذلك فأسلوب الرواية هو تجميع ، ولغة الرواية هي نسق من اللغات[١] .

كان الرّواة يشافهون جمهورًا متعطّشًا لتتبّع الأحداث التي تنجزها شخصيّات تاريخيّة شهيرة ، فيوفّرون بذلك إمكانية التواصل بين المتلقّين والصور المتخيّلة للنماذج البطوليّة العليا التي يتمّ استدعاؤها من الماضي ، وبظهور الطباعة توسّع ذلك المجال ، وصار الإقبال على المرويّات بشكلها المطبوع يسير بموازاة الشكل الشفويّ ، وينافسه في اجتذاب القرّاء . وقد أصبح هذا المجال الاتصاليّ غزيرًا بإيحاءات كانت تتداخل فيها حاجات جديدة للتعبير لم تكن قائمة ، مع رغبة عارمة في استحضار الماضي بصورته المتخيّلة التي تغاير الصورة الموثّقة والصارمة التي يقيّدها الإسناد في ثقافة الخاصّة . وقبل ذلك كانت تواجه المتلقّين ، في الأدب العربيّ القديم ، مشكلة الفهم والاستيعاب ، وقد يسّرت أمرها المرويّات باعتمادها الأنظمة المباشرة والدافئة والشفويّة للتعبير ، وقد استعانت الرواية بهذا الأسلوب ، فيما ظلّت الأساليب المتصنّعة مغلقة على

---

(١) باختين ، الخطاب الروائيّ ، ترجمة محمد برّادة ، القاهرة ، ص٣٨-٣٩ .

العامّة ، فهي مُبهمة ومُتعالية ، وتحتاج إلى مهارات لغويّة ومعجميّة كبيرة ، وأحيانًا استثنائيّة ، لحلّ ألغازها الدلاليّة ، وكشف وجوهها البلاغيّة .

أمّا المؤلفات الكتابيّة ، فسرعان ما غزاها التكلّف والمبالغة ، وبسبب شيوع الأساليب المتصنّعة في الكتابة النثريّة في الدواوين والمجالس والمناظرات والمجالات التعليميّة الخاصّة بتلقين علوم البلاغة وغريب اللغة ، فإنَّ السرود الكتابيّة ، ومثالها المقامات ، امتثلت للتكلّف والمغالاة في التعبير الفصيح ، وتدرّج الأمر فيها ، تبعًا لتدرّج التفاصح ، فأسلوب «بديع الزمان» غير أسلوب «الحريريّ» ، وأسلوب هذا غير أسلوب «ابن الصيقل الجزريّ» ، وأسلوب «الجزريّ» ليس مطابقًا لأسلوب «اليازجيّ» ، ناهيك عن كتّاب النثر الديوانيّ الذين تسابقوا إلى كلّ غريب ومبهم من الألفاظ ، فثَمّةَ استغراق مطّرد في التكلّف والمغالاة في التصنّع ، فكان أن أُجهز على البداهة الأسلوبيّة التي كانت شائعة في الكتابة العربيّة في القرون الأولى ، فحلّ محلها الانتقاء المحايد للألفاظ الغريبة والغامضة والمهجورة ، للتدليل على جدارة المؤلف ، دون الاهتمام بالأبعاد الإيحائيّة التي تحتاج إليها النصوص السرديّة .

ظهر بون شاسع فَصَل المتكلّم عن كلامه ، إذ أصبح التأليف ميدانًا لتجريب القدرات اللغويّة لممارسي الكتابة ، ويتحقّق الكمال الأدبيّ من الامتثال لمعايير التصنّع كما استقرّت في كتب البلاغة خلال القرون المتأخرة دون سواها . لم يبقَ الأسلوب وسيلة للتواصل المباشر بين النصّ والمتلقّي في المؤلفات الكتابيّة ، كما كان الأمر في المرويّات السرديّة ، بل أصبح مضمارًا لاختبار الكفاءة التأليفيّة في رصف صيغ الترادف والتضادّ والجناس والطباق والتورية والاستعارة ، والتمحّل في استثمار المعجم اللغويّ بما يحويه من غريب ومهمل وحوشيّ وملتبس ومتروك وغامض ، وقد حال ذلك دون إشاعة التراسل الحارّ والمباشر بين النصوص وألفاظها من جهة ، والنصوص ومتلقّيها من جهة ثانية .

ونسيت القاعدة الذهبية التي سنّها من قبلُ «ابن المقفّع» ، حينما أطلق

قولته التحذيريّة الشهيرة التي صاغت سنن الكتابة النثريّة : «إياك والتتبّع لوحشيّ الكلام طمعًا في نَيل البلاغة ، فإن ذلك العيّ الأكبر» ، فلم يؤخذ بمضمونها من قبل المتأخرين ، وجرى الأخذ بمعايير أسلوبيّة تجريديّة ومتعالية ، ونشطت المحاكاة ، وصارت اللفظة المفردة معيارًا لقياس أهميّة الكتابة وليس السياق الشفّاف المعبّر عن الحال الموصوفة ، حيث ينبغي للفظ أن يندرج في السياق المطلوب ، ويمتثل لحاجاته التعبيريّة ، بهدف إنتاج دلالة نصّية وليس دلالة معجميّة .

يفسّر كلّ هذا جانبًا من استبداد المفهوم الشائع للبلاغة في العصور المتأخّرة على أنه الكفاءة في نظم الصيغ البلاغيّة البديعيّة ورصفها ، دون الاهتمام بالمظهر الإبلاغيّ والتمثيليّ ، فالبلاغة ليست الإبلاغ بأفضل الطرق وأيسرها وأوجزها ، كما كان الأمر من قبل ، إنّما أصبحت البراعة في التكلّف والتصنّع . وكل هذا يؤكد عمق الأزمة الداخليّة للأساليب المتفاصحة التي كانت مجرّد معايير أسلوبيّة ، يحاول الكتّاب تطبيقها بناء على قواعد مدرسيّة جرى تلقينها كمنظومة متلازمة من المعايير الجاهزة والنهائيّة ، دون أن تتفاعل مع المرجعيّات الثقافيّة والاجتماعيّة التي لا تعرف الثبات . وبدل أن يصار إلى حلّ هذه المشكلة ، فقد عدّت الأساليب المتفاصحة المعيار الوحيد لجودة التعبير الدلاليّ . وظل الأمر يتفاعل بكلّ تعقيداته إلى مطلع القرن العشرين .

٧. مفارقة الأساليب: نموذج مفتوح وآخر مغلق:

يصحّ القول بأنّ النثر العربيّ في القرن التاسع عشر انتهى إلى إفراز أسلوبين من التعبير اللغويّ ، لكلّ منهما خصائصه وسماته ، ودرجة تمثيله للمرجعيّات الثقافيّة والاجتماعيّة ، ويمكن الاصطلاح على أسلوب المرويّات السرديّة الشفويّة بـ «نموذج التعبير اللغويّ المفتوح» ، فيما يمكن الاصطلاح على التأليف النثريّ الكتابيّ بـ «نموذج التعبير اللغويّ المغلق» ؛ ذلك لأنّ الأول ، بفعل آلياته الشفويّة ، ووظائفه التواصليّة ، ظلّ متفاعلاً مع مرجعيّاته ، ولصيقًا بها ، ومعبّرًا

عنها ، مّا جعله يتقبّل معظم التطوّرات الحاصلة فيها ، أمّا الثاني فقد جرّد معيارًا ثابتًا ومتعاليًا ومنفصلاً عن مقتضيات التعبير التي لا تعرف الاستقرار والثبات ، فكان يقترض خصائصه من ذخيرة التعقيدات المدرسيّة المتصنّعة للتعبير التي استفحلت في العصور المتأخرة ، وقطع الصلة المباشرة بالعالم الحيّ ، وأعاد تنميط صياغاته ضمن أفق شبه مغلق من القيود ، فيما يتّصل بالإيقاع المسجوع الخاصّ بالوحدات التركيبية للتعبير ، والجفاف والتكلّف والتعمية والحذلقة .

وقد أفضى استعمال النموذجين المذكورين من أساليب التعبير إلى نتيجتين مختلفتين ، فلغة الصِّحافة التي تعاظم تأثيرها بالتدرّج منذ منتصف القرن التاسع عشر ، ارتقت بالنموذج الأول وطوّرته لأغراضها ، وهذّبته وكيّفته لمقتضيات التعبير اليوميّ ، وبالنظر لكونه مفتوحًا على المتغيّرات ، فقد تقبّل استعمال الصِّحافة له ، بما في ذلك تنقيح صياغاته المسهبة ، والتخلّص من الأشعار المقحمة فيه . ولم تكن ثَمّةَ مسافة فاصلة بين لغة الصِّحافة ولغة المرويّات السرديّة ، إنّما هما في منطقتين متجاورتين ، فأمكن مع الزمن تذليل الصعاب التي من المنتظر أن تظهر في تحوّل كبير مثل هذا ؛ فالصِّحافة وأساليبها اللغويّة كانت شيئًا جديدًا آنذاك ، ومُهّد الأمر للرواية بأنْ أخذت بهذا الأسلوب في أول ظهورها ، ثم كيّفته لأغراضها التعبيريّة في الوصف والتخيّل ، وصار وسيلتها التعبيريّة . وسرعان ما تبنّت المعرّبات الأدبيّة المزيج الجديد وأخذت به أيضًا ، فالمعرّبون ابتعدوا عن النموذج المغلق ، وأخذوا بالمفتوح ، فترك بصماته في معرّباتهم ، بل إنهم أعادوا تشكيل بنى كثير من المعربات ، وحبكاتها السرديّة بما يشابه الطرائق التي استقرت عليها المرويّات السرديّة .

أمّا النموذج المغلق فقد استعمل في مجال آخر لا صلة مباشرة له بالصِّحافة والرواية والتعريب ، إنّما في مجالات التأليف الأخرى ، فتعمّد كتّابه المضيّ في استخدامه على سنّة القدماء باعتبارها المعيار السليم في التعبير اللغويّ ، دون الانتباه إلى الأزمة الداخليّة التي كان يعانيها ، وأهمها الانغلاق على نموذج تعبيريّ تجاوزه الزمن ، ثم الترفّع عن المتغيّرات الحيويّة في المرجعيّات الثقافيّة .

فلم يثمر عن شيء لأنه حاكى أساليب القدماء، وحاول أن يستعير طرائقها، فكان أن تلاشى بمرور الوقت.

وصف العقّاد الأساليب الكتابيّة النثريّة المتكلّفة في القرن التاسع عشر، التي تندرج ضمن النموذج المغلق، فقال: إنَّ الكتابة كانت «قوالب جامدة محفوظة تنتقل في كلّ رسالة، ويُزجّ بها في كلّ مقام، وتُعرف قبل أن يمسّ الكاتب قلمه ويريق دواته. وكانت للمعاني القليلة المحدودة صيغ وقوالب لا يعتورها التصرّف والتبديل إلاَّ عند الضيق الذي لا محيص عنه، والإفلاس الذي لا حيلة فيه. وكانت أغراض الكتابة كخطب المنابر تعاد سنة بعد سنة بنصّها ولهجة إلقائها، ووحدة موضوعاتها، كأنّها تُعاد من حاكية لا تفقه ما تقول على آلات حاكية مثلها لا تفقه ما تسمع! وانحسرت الذخيرة اللفظيّة - التي تتناول منها الأقلام- في أسجاع مبتذلة، وأمثال مُردّدة وشواهد مطروقة، وآيات من القرآن تُقتبس في غير معارضها، ويَحذَر المقتبسون أن يغيّروا مواضع نقلها، وترتيب الجمل التي تسبقها وتلحق بها كحَذَرهم من تغيير حروفها وكلماتها. فإذا جمعتَ هذه الذخيرة المحفوظة بين دفّتي كتاب، فقد جمعتَ عندك كلّ ما خطّه المنشئون من قبل، وكل ما في نيّتهم أن يخطّوه من بعد، واستغنيتَ عن الأقلام والأوراق والمحابر وأدوات الكتابة كلها، ومنها المنشئون والمحبّرون»[1].

ومضى العقّاد واصفًا رغبة بعض الكتّاب في إحياء تقاليد الكتابة النثريّة، ممثلة بالمقامات المتأخرة التي أقبل عليها بعض المحدثين في القرن التاسع عشر، كأنهم يلوذون بها عمّا شاع من أساليب مفتوحة، فضلاً عن بعض الكتّاب الذين جانبوا الصواب بالتعلّق بالأساليب المتفاصحة، فكشف تململ روّاد التجديد من ذلك، لأنه يعوق حركة التطور اللغويّ، «كان الاحتفال بالكتابة علامة الغيرة على اللغة والقدرة على مجاراة الأقدمين فيها، وكانت المقامة

(١) العقّاد، مراجعات في الآداب والفنون، بيروت، ص١٥٦-١٥٧.

بأسجاعها ومحسّناتها مثلاً للكلام المحتفل به ودليلاً على العناية بإحياء القديم ، في الوقت الذي كان إحياء القديم فيه هدف النهضة وغاية القدرة التي تؤهّل صاحب القلم لحمل أمانة الكتابة في العصر الحديث ، فشاع أسلوب المقامة في مقالات الصحف ، وفي مراسيم الحكومة وفي كتب التاريخ والجغرافيا وفي نقل الكلام المترجم ، وشرح الكلام المنقول . ولا جرم أنه كان من التجديد أن يتنبّه روّاد التجديد إلى خطأ هذا الرأي ، وأن يختاروا الأسلوب المرسَل لموضوعات الكتابة المرسَلة التي تُطلَب للفائدة وتحقيق العلم والفهم ، ولا تحتاج من تجميل البلاغة إلى مقصد غير مقصد الإبانة والإقناع وصحّة اللغة ، وما تنطوي عليه من صدق التعبير وسلامة لفظه ومعناه»[١] .

بنى الامتثال للمعايير النثريّة الموروثة موقفًا أخلاقيًا متماسكًا ، فلا يمكن بسهولة التخلّي عن معايير ارتفعت في وعي الكتّاب إلى قواعد نهائيّة لكلّ تعبير نثريّ ، فالمثال الأعلى لـ «ناصيف اليازجيّ» في «مجمع البحرين» على سبيل المثال ، هو مقامات الحريريّ ، ولأنّه كذلك ، وصفه «لويس شيخو» بأنه «عمدة البُلغاء في وقته»[٢] . ورسوخ مبدأ المحاكاة ذاته ، هو الذي دفع بـ «مارون عبود» إلى القول- على الضدّ ممّا قاله شيخو- بأنَّ صاحب مجمع البحرين «يستوحي الكتبَ القديمة ، ولا يستلهم غيرها . .وكأنّه ذات مجرّدة عن المكان والزمان»[٣] . ولم يكن ذلك بخافٍ عن «جورجي زيدان» الذي أكّد أن «اليازجيّ» أودع في مقاماته من «فنون الإنشاء وصناعات البديع ، ومن غريب اللغة وألفاظها المنتقاة وأمثال العرب والآيات الشريفة ، ما دلّ على طول باعه وغزارة محفوظه ، وذلك فضلاً عمّا أودعها من المسائل العلميّة في كلّ فنّ ، وما

---

(١) العقّاد ، عيد القلم ، بيروت ، ص ٤٩ .

(٢) لويس شيخو ، تاريخ الآداب العربيّة في القرن التاسع عشر ، بيروت ، ج٢ ص٣٨ .

(٣) مارون عبود ، روّاد النهضة العربيّة ، بيروت ، ص ٦٦ .

ضمّن شرحها من تواريخ العرب وأنسابهم ووقائعهم»[1] .

كان الشعور الخاصّ ببعث الأساليب النثريّة للقدماء قد بدأ يتفاقم ، وهو شعور معبّر عن حسّ لغويّ مجرّد عن فهم البعد التمثيليّ للأدب ، الذي اتخذ صيغته الأخيرة عند «اليازجيّ» باعتباره حاملاً لمعرفة لغويّة وبلاغيّة وليس تشكيلاً لسانيًا تمثيليًا ، ولهذا ، كما يقول «هاملتون جيب» أوقف اليازجيّ «حياته على بعث اللغة العربيّة ، والعودة بها إلى سابق مجدها ، وتخليصها ممّا علق بها من شوائب التجديد في الأسلوب والمعنى ، وهو أعظم عالِم عربيّ في عصره دون نزاع ، غير أنّ عمله هذا كان اعتباطيًا ، إذ قام على التنكّر لكلّ ما له علاقة بروح العصر»[2] .

لم يفكر اليازجيّ بالانفصال عن ماضٍ عريق انتهى أمره إلى متون التاريخ ، فكان من المستحيل الأخذ بأساليبه اللغويّة كما هي ، إلى ذلك فإن الانفصال عن الماضي عمليّة شاقّة لها تبعات نفسيّة وأخلاقيّة لم يكن اليازجيّ مهيأً لها ، فصحّ القول بأنه كان «شيخًا من شيوخ الأدب العربيّ تأخّر به الزمن»[3] ، فليس غريبًا أن توصف مقاماته بأنّها غير صادرة عن أيّة حقيقة ، وإنّما إنشاء وتقليد لا غير ، ولا جِدّة فيها ولا صدق ، بل هي «تمارين في الفصاحة والبلاغة استوحاها من ناثري العهد المدرسيّ»[4] ، فجاءت باردة باهتة اللون لا ابتكار فيها ، هدفها محاكاة النماذج العليا الموروثة فحسب .

لم تكن هذه الأحكام خاطئة بحقّ اليازجيّ ، فهو نفسه رسم في مقدّمة «مَجمع البحرين» الهدف الامتثاليّ لكتابه الذي اقترن بأمرين متوازيين أراد تحقيقهما : الوظيفة اللغويّة بتقليد أساليب القدماء ، إذ أكد أنّه تحرّى في كتابه

---

(١) جورجي زيدان ، بناة النهضة العربيّة ، ص ١٦٣-١٦٤ .

(٢) هاملتون جيب ، دراسات في الأدب العربيّ ، دمشق ، ص٣٣ .

(٣) م . ن . ص ٤٥ .

(٤) سهيل إدريس ، محاضرات عن القصّة في لبنان ، ص٤ .

ما استطاع من «الفوائد والقواعد ، والغوارب والشوارد ، والأمثال والحِكم والقصص التي يجري بها القلم ، ويسعى لها القدم ، إلى غير ذلك من نوادر التراكيب ، ومحاسن الأساليب ، والأسماء التي لا يعثر عليها إلاّ بعد جهد التنقير والتنقيب» . ثم محاكاة روّاد المقامات إذ اعترف بأنّه جاء متطفلاً على «مقام أهل الأدب من أيمّة العرب ، بتلفيق أحاديث تقتصر على شبه مقاماتهم من اللقب» . وذلك هو حسب قوله : «ضرب من الفضول ، بعد انتشار ما أبرزه أولئك الفحول»[1] .

وفي الأمرين كان «اليازجيّ» محاكيًا من الدرجة الأولى ، ومع أنَّ مقاماته استأثرت بأهميّة بالغة في عصرها ؛ لأنَّها كانت بيانًا يهدف إلى إحياء التقاليد الكلاسيكيّة للكتابة العربيّة ، وامتدّادًا للأساليب الرفيعة في التراث النثريّ القديم ، وبخاصّة أنَّ سؤال المغايرة لم يكن مطروحًا بوضوح ، فالمحاكاة هي النموذج الأمثل للإبداع في كلّ تصوّر إحيائيّ ، ولكنّ تلك القيمة سرعان ما تلاشت حينما اكتسب الأسلوب المرسل الطلق في الكتابة موقعه الشرعيّ في الرواية والصِّحافة ، وجرت عمليّة واسعة لإعادة تقويم جهود «اليازجيّ» ، ليس في ضوء المؤثّرات التي تأثّر بها ونهل منها وحاكاها ، إنّما في ضوء المعايير الجديدة التي غزت الكتابة بكلّ أنواعها .

فُهمت محاولة «اليازجيّ» بأنّها أشبه ما تكون بعمليّة إحياء لأسلوب محتضر ، فقدّمت حلاً مؤقتًا ، لكنه غير مسعف لذلك الأسلوب من الانهيار بعد مدة وجيزة . على أنَّ الأمر لم يقتصر عليه ، فقد حذا حذو الحريريّ والسرقسطيّ وابن الصيقل الجزريّ وكُتّاب النثر الديوانيّ وعدد من كتّاب المقامات والنثر خلال القرن التاسع عشر منهم : البربير ، والمنيّر ، ونيقولا الترك ، والآلوسي ، والأحدب ، وعبد الله فكري ، وغيرهم كثير .

ويحسن بنا أن نتريّث قليلاً عند عبد الله فكري ، فله مقامات حاكى بها

---

(١) ناصيف اليازجيّ ، مجمع البحرين ، بيروت ، ص٩ و١٠ .

القدماء؛ وكتابته النثريّة ظلت مهيمنة إلى أواخر القرن التاسع عشر ضمن النموذج اللغويّ المغلق. أورد «علي مبارك» في كتابه «نخبة الفكر في تدبير نيل مصر» قول الشدياق عنه: «ممّن برع في هذا العصر، وحقّ له به الفخر، في الإنشاءات الديوانيّة، وهي عندي أوعر مسلكًا من المقامات الحريريّة، الأديب الأريب الفاضل العبقري عبدالله بك فكري المصريّ، فلو أدركه صاحب المثل السائر(ابن الأثير) لقال: كم ترك الأول للآخر؟[1]. ووصفه «حسين المرصفيّ» في كتابه «الوسيلة الأدبيّة» بشيء مماثل، كما نقل عنه «علي مبارك»، قال: هو «الأمير الجليل، صاحب الوقت الذي لو تقدّم به الزمان لكان له بديعان، ولم ينفرد بهذا اللقب علاّمة همذان، عبد الله بك فكري»[2].

وليس ذلك بكثير على «علي مبارك»، إذ كان «عبد الله فكري» هو الذي راجع كتابه «عَلم الدين» من ناحية الصياغة اللغويّة. كما وصف بأنّه كان «محبّرًا طويل الباع في الإنشاء متفنّنًا في ضروب الكلام، راسخ القدم في علوم البلاغة ذلق اللسان»[3]، وهو الذي لعب دورًا كبيرًا في إعادة الكتابة الديوانيّة إلى «العهد الجديد» من عهود الصنعة البديعيّة» و«حافظ على الأداء البديعيّ في رسائله وكتاباته»[4].

لا تكمن قيمة «اليازجيّ» و«فكري» بحسب شهادات التقدير التي أوردناها، في كونهما مجدّدين، إنّما في كونهما محاكيين، فالمعيار هو المحاكاة، ويكون الناثر مجيدًا بقدر امتثاله وليس بدرجة خروجه، فالمعيار يشدّ الكاتب إلى الوراء، وقيمته لا تتأتّى من رغبته ولا من قدرته على القول، إنّما من قابليّته للتقليد الصحيح، وهذا ضرب من التأزّم النموذجيّ، لأنّه يعاند مسار

---

(١) علي مبارك، نخبة الفكر في تدبير نيل مصر، تحقيق محمد عمارة، بيروت، ج ٣ص٥٥١.

(٢) م. ن. ٣: ٥٥٢.

(٣) رشيد عطا لله، تاريخ الآداب العربيّة، تحقيق علي نجيب عطوي، بيروت، ج٢ ص٣٦٦.

(٤) محمد القاعود، مدرسة البيان في النثر الحديث، القاهرة، ص ١٥-١٦ وص٣٩.

التاريخ ، ويستحضر من الماضي البعيد صيغًا جاهزة . بدأ هذا النسق الأسلوبيّ يترنّح في نهاية القرن التاسع عشر ، وراح النثر يستجيب للتغييرات الجديدة ، واحتاج ذلك إلى تحديث الأساليب المرسلة ، وبدأ النثر القديم بسجعه وطباقه «يفسح الطريق لأسلوب مرن وسهل على القارئ العاديّ ، وقريبًا من نهاية القرن التاسع عشر ، كان الأسلوب النثريّ لعدد من الكتّاب العرب الحديثين يحمل النزر القليل من مشاكلته لنثر عصور الانحطاط»[1] .

٨. انهيار الأساليب المتكلّفة:

ومن أجل كشف الخلفيّة المسبّبة لانحسار الأسلوب المتصنّع ، لا بدّ من الإشارة إلى الحراك الثقافيّ في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، ففي مصر على سبيل المثال ، لم تكن هناك جريدة ناطقة باللغة العربيّة قبل عام١٨٦٠ ، والجريدة الرسميّة الوحيدة توقّفت عن الصدور لأسباب ماليّة ، ولكن السنوات العشرين اللاحقة شهدت تزايدًا مثيرًا للانتباه في عدد الصحف التي بلغت العشرات . وحسب إحصاءات تقريبيّة ، فإنّ قرّاء الصحف خلال ثمانينيّات القرن التاسع عشر لم يكن يقلّ ، في جميع الأحوال ، عن سبعين ألفًا ، وبعض تلك الصحف كان يستعين بالعامّيّة المصريّة ، كالتي أصدرها «يعقوب صَنْوع» و«عبد الله النديم» . وكان الإقبال عليها منقطع النظير آنذاك .

والأمر الجدير بالملاحظة هو أنّ المقالات غير المترابطة والمملوءة بالنثر البيانيّ والمحسّنات البديعيّة ، قد أخلَت الميدان بدرجة واضحة لأسلوب حديث في الكتابة الصحفيّة ، وفرضت تقنيات الصّحافة المطبوعة والبرقيّات على الكتابة أنماطا أسلوبيّة مختلفة كثيرًا عمّا كان سائدًا في القرون الوسطى من النثر المسجوع والمحسّنات اللغويّة ، التي كانت لازمة للحفاظ على النصوص من أخطاء الناسخين ، وساعدت الأنماط الجديدة الموجزة والواضحة والمشتقّة من واقع

---

(١) سوميخ ، الشعراء الإحيائيّون ، انظر : تاريخ كيمبردج للأدب العربيّ ، ص ٧٠-٧١ .

الحياة ، على إدخال نمط نثريّ جديد ، وربّما تشكيل وعي جديد لدى القرّاء ، وهذه التغييرات بدورها زادت من إيصال الآداب المطبوعة[١] .

كان «اليازجيّ» و«فكري» معارضين للقدماء بالمعنى الأدبيّ لمفهوم المعارضة ، أي مطابقتهم بالموضوع والشكل والقصد والأسلوب . هذا النمط من الرغبة في الكتابة ينشأ حينما تتصلّب معايير التعبير الأدبيّ ، إلى درجة تصبح فيها سداً يحول دون التفكير في الخروج عليها ، إنّما غاية الكتابة هي في تقليد نماذجها العليا ، وكانت مقامات البديع والحريريّ قد تعالت في الوعي الكتابيّ لتصبح الدستور الأسمى لكل كتابة نثريّة عربيّة في القرون الوسطى ، وارتبط كلٌّ هذا بالتصوّر التقليديّ المتصل بمنظومة ثقافيّة يتحرّك فيها الزمن من الأفضل إلى الأسوأ ، اعتماداً على ثنائيّة ضدّيّة بين الماضي والحاضر ، فكلما تدنّى الحاضر اكتسب الماضي قيمة أكبر .

غير أنَّ دلالة الزمن لا تتوقف على هذه الثنائيّة القطبيّة ، إذ بداخلها عنصر ثالث هو المستقبل ، الذي يجب أن يبنى على منوال الماضي ، فالماضي هو النموذج الأمثل الذي تسعى لإحيائه وإعادة بنائه ، وعندما تواجه هذه المجتمعات أزمة قيميّة لا تجد لها حلاً ، فإنها تبحث عن صيغ موغلة في القدم أملاً في إحياء ماض حقيقيّ أو متخيّل[٢] ، لكنّ هذه التصوّرات لم تكن قادرة على وقف الحراك الذي كان يمور في عمق المجتمع والثقافة والأدب .

ذكر «عبد الفتاح كيليطو» في الفقرة الأخيرة من كتابه «المقامات» طبيعة التحوّل الذي ظهر في مفهوم الأدب في العصر الحديث ، حينما وجد الأدب العربيّ نفسه أمام مفترق طرق ، إذ بدأت تتبلور فكرة قبول الأدب بمعناه الحديث . ولأنَّ الإنسان لا يصفّي حساباته مع الماضي بالإشاحة عنه ، فسيكون

---

(١) الاستعمار والثورة في الشرق الأوسط ، ص١٧٨ ، ١٧٩ ، ١٨١ .

(٢) سيزا قاسم ، القارئ والنص ، القاهرة ، ص٧٠-٧١ .

مفيدًا الانكباب على هذا التحوّل، والقيام بجرد لما كسبته الثقافة العربيّة (أو خسرته) في هذا التحوّل[1].

وفي كتابه «لسان آدم»، حاول «كيليطو» من خلال وقوفه على مقامات الحريريّ، أن يقدّم وصفًا لجانب من ذلك التحوّل، فأشار إلى أنّ «الحريريّ» الذي هو «الكاتب الأعظم انتشارًا بين القراء ما بين القرن الثاني عشر، والقرن التاسع عشر، صار اليوم منسيًا للغاية. لقد تعرّضت الأنساق الأدبيّة لتحوّل عميق في العالم العربيّ نتيجة للتأثير الذي مارسه الأدب الأوربيّ، فصار الحريريّ رمزًا لكتابة يجب ألا يعاد إنتاجها. نكتب اليوم ضدّ «الحريريّ»[2]. ولمّا كان يتحدّث عن «أنساق»، فمن الواضح أنّ «الحريريّ» قد طوّر نسقًا في التعبير الأدبيّ إلى درجة انغلق فيها على نفسه، فأعيدت فيها صياغة البلاغة العربيّة في ضوئه.

وحسب قول «كيليطو» ففي الحِقبة الكلاسيكيّة، كان الكتاب الذي يجد فيه كلّ عربيّ نفسه هو «مقامات الحريريّ»، فتلك النصوص كانت تسوق القارئ في التعرّجات المختلفة للأدب القديم: الشعر والنثر، والأنواع الشعريّة والسرديّة، والبلاغة والأمثال، والشخصيّات المثليّة، منذ صدور المقامات حظيت بمرتبة رفيعة، المرتبة العليا، فتفوّقت بذلك على جميع الكتب الأخرى. كان هذا الكتاب بالنسبة للجميع مجموع الأدب وحصيلة كلّ الكتب السابقة. ولم يكن تعظيمه خارج اللغة العربيّة بأقلّ تألّقًا: تُرجم واحتفي به في السريانيّة والفارسيّة والعبريّة، والحال أنّه حين يبلغ كتاب مثل هذه الدرجة من الامتياز، فإنّ جهد الإبداع ينكبح. من العبث بعد المقامات الكتابة والاستمرار في الكتابة. إنّ الفشل الذريع لكل أولئك، وما أكثرهم! الذين قلّدوا «الحريريّ»، هو من هذه الناحية ذو دلالة. والمؤلّف نفسه لم يكتب شيئًا بعد رائعته، إن لم

(١) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، الدار البيضاء، ص ٢٢٠.

(٢) عبد الفتاح كيليطو، لسان آدم، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، الدار البيضاء، ص ٧٧.

يكن مؤلِّفين متواضعين في النحو . بعد أن كتب الكتاب ، لم يبقَ سوى الاكتفاء بالشرح أو الصمت . وهكذا كانت المقامات خاتمة إبداع الآداب العربيّة[١] .

انتهى «كيليطو» إلى القول بأنَّ «الحريريّ» شخصيّة «أنجزت مأثرة تسمو بها على عامّة البشر ، وتجعل منها موضوع خطاب إعجاب» شخصيّة بلغت «مرتبة سلف أسطوريّ مجيد وراسخ»[٢] . فكيف ، وتحت أية ظروف تمزّقت تلك الأسطورة؟ يلزمنا أن نمضي معه فقد رسم لنا مسار انهيار أسلوب المقامة ، ومن ثم انهيار «الحريريّ» ، وبالإجمال انهيار الأساليب المتكلّفة ، وما أفضى إليه ذلك من تمزّق وحيرة : اليوم مات «الحريريّ» . .عاد العرب لا يتعرّفون أنفسهم في الصورة التي تعكسها عنهم المقامات . بل قد يحصل لهم أن يتساءلوا كيف استطاع مثل هذا المؤلّف في الماضي ، أن يثير كلّ هذا الإعجاب؟ ويعتقدون أنّهم قد فسّروا كلّ شيء حين يحيلون على انحطاط قد يكون أصاب الآداب العربيّة ، ويكون «الحريريّ» أحد المسؤولين الرئيسيّين عنه . إنَّ المؤلف الذي أبهج القرّاء طَوال ثمانية قرون ، أصبح لا يُنظر إليه إلاَّ كمشعوذ متغضّن وساحر رهيب ، وإليه يُنسب «الجنون» الذي استبدّ بالذوق الأدبيّ الكلاسيكيّ .

هذا الانقلاب في الموقف إزاء «الحريريّ» ، بدأ انطلاقًا من اللحظة التي اكتشف فيها العرب الأدب الأوربيّ . قياسًا إلى هذا الأدب ، فإنَّ المقامات وعددًا كبيرًا من النصوص القديمة يُحكم عليها بالتصنّع والتفخيم والطنين ، وباختصار فهي غير قابلة للقراءة . عدم الأمانة هذه للتراث الكلاسيكيّ تسبّب إحساسًا بالخطأ وانزعاجًا عميقًا . فمن جهة : لا يقبل العرب صورتهم الماضية التي يقدّمها لهم «الحريريّ» (باعتبارها صورة رمزيّة لكتابة بالية) ، لكنّهم من جهة أخرى ، ينقادون بصعوبة إلى التسليم بأنَّ نتاجهم الأدبيّ أصبح انعكاسًا

---

(١) لسان آدم . ص ٧٥ .

(٢) المقامات ، ص١٤٥ .

باهتًا للأدب الغربيّ، لذلك لا يتبنّون نموذجًا لهم لا «ألف ليلة وليلة» ولا «المقامات» ولا الأدب الغربيّ. وفي نهاية المطاف، فإن غياب كتاب نموذجيّ يتطابق مع غياب نموذج. وبالنسبة لعرب اليوم الكتاب هو ما أصبح غير موجود وما لم يوجد بعد[1].

النتائج التي توصّل إليها «كيليطو» على غاية من الأهميّة، لكنها تشتغل في ضوء واقع الأدب العربيّ في النصف الثاني من القرن العشرين، وليس خلال القرن التاسع عشر، القرن الذي بدأ فيه نوع من التحسّس تجاه نفوذ «الحريريّ» بوصفه رمزًا للأسلوب المتصنّع، ففي تلك الحِقبة المملوءة بالتمخضّات والتحوّلات جرت، في آن واحد، عمليّة إحياء «للحريريّ» وعمليّة تخطّيه، وذلك يعود من جهة إلى أنَّ التشبّع بأسلوبه قد بلغ الذروة، فصاغ الذائقة التقليديّة في الكتابة النثريّة، ومن جهة أخرى إلى الإحساس بأنّه كفّ عن وظيفته التعبيريّة، وأصبح غير قادر على القيام بمهمّة التمثيل المطلوبة. وعليه فالنتائج التي توصل إليها «كيليطو» لا تأخذ في الاعتبار المؤثّرات المتفاعلة آنذاك، ولهذا فهو يتحدّث عن «حقائق» منجزة بالنسبة إليه. لكنّ أمرها لم يكن محسومًا في تلك الحقبة.

عُدّ «الحريريّ» عقبة كأداءَ في وجه التطور في أساليب التعبير، ولكنّ الأساليب المنشودة البديلة، لم تأتِ من الغرب، كما انتهى «كيليطو» إلى ذلك، فاستشعار الحيرة فيما يخصّ الأساليب المناسبة كان قد انبثق من الثقافة العربيّة في القرن التاسع عشر قبل المؤثّر الغربيّ. كان سجال الأساليب قد اندلع قبل بناء علاقة مباشرة بالأدب الغربيّ، والحال هذه، فإنَّ المنازعة بين الأساليب انبثقت قبل ذلك بكثير، فقد تشكّلت المرويّات السرديّة، وفي طليعتها السير الشعبيّة والحكايات الخرافيّة، استجابة لمطالب المخيال العربيّ– الإسلاميّ العاميّ المهمّش الذي أقصته ثقافة رسميّة متفاصحة، ونجحت في

(١) لسان آدم. ص ٧٦.

تمثيل مطالبه طَوال قرون عديدة ، وفي خطّ موازٍ لهيمنة الأساليب المتفاصحة ، وهي أساليب كان حضورها واضحًا ، لكونها وسيلة لتدوين الثقافة المتعالمة : الدينيّة والتاريخيّة والفلسفيّة والمعارف اللغويّة ، ولكنْ بجوارها تمامًا ، وبعيدًا عن الأضواء .

كانت الأساليب المرسلة الحرّة تحقّق تطوّرات على غاية من الأهميّة ، لكنها ظلّت دونما رصد يبيّن مزاياها ، ومن ذلك الأدب الجغرافيّ الذي تقع في القلب منه كتب الرحلات ، وقد نأى بنفسه عن التصنّع الذي اكتسح التعبير منذ القرن الخامس الهجريّ ، ومنه فنّ الخبر الذي تمثله المدوّنات الكبيرة ، ومثالها كتب الطبقات بأنواعها ، وكتب التراجم ، ومنها السير الموضوعيّة والذاتيّة ، وهي غزيرة في التراث الأدبيّ ، وبعد ذلك تأتي المرويّات الآخذة ببلاغة العامّة ، كالسير الشعبيّة والحكايات الخرافيّة .

هذه الأشكال الأسلوبيّة المتنوّعة والمتطوّرة بفعل التداول الشفويّ الذي لم يربطها بمعايير نهائيّة لم يجرِ وصفها ، ولم يُكتب تاريخها ، بل نُظر إليها من الثقافة المتعالمة نظرة دونيّة ، وعلى أنها منحطّة وساقطة . وهي التي ورثها تدوين المرويّات السرديّة في القرن التاسع عشر ، وقُبلت تلك الأساليب وشاعت ، قبل أن يتمّ تعرّف الأساليب الغربيّة ، ولم يلحظ «كيليطو» ذلك ، ولم يُدخله بوصفه العنصر الأكثر أهميّة في رهان الأساليب في ذلك الوقت . القول بالمؤثّر الغربيّ في تلك الفترة قول يفتقر إلى الدقّة ، وهو يحتاج إلى إعادة بحث ، من أجل ترتيب الحقائق مجدّدًا في ضوء الواقع الثقافيّ للقرن التاسع عشر .

أشرنا أكثر من مرة إلى أنَّ الأدب السرديّ في ذلك القرن ورث تركة أسلوبيّة من نوعين : متفاصحة جرى حولها جدل انتهى بعد مدة طويلة إلى الاستغناء عنها شيئًا فشيئًا ، وأخرى مرسلة ومفتوحة ، كانت محلّ استهجان من الثقافة الرسميّة من قبل ، لكنّها استخدمت في التعبير النثريّ ، وتمّ تبنّيها بعد تطوير جرى عليها ، وظهرت في الروايات المبكرة منذ منتصف القرن التاسع عشر ، على يد «خليل الخوري» و«فرنسيس مرّاش» ثم «سليم البستانيّ»

و«جورجي زيدان» وغيرهم، وظلت مُشرعة على التطوّرات اللاحقة.

على أن الأمر الذي لم يثر انتباه «كيليطو» هو الصعوبات الناشئة، التي تبلغ أحيانًا درجة الاستحالة، في موضوع استعارة الأساليب، فالكلام بوصفه ترتيبًا اختياريًا من النظام المعياريّ للغة، كما هو الأمر في الأساليب الأدبيّة، لا يستعار من الآخر؛ فهو ممارسة أدبيّة تتمّ في سياق ثقافيّ يضفي عليها بتأثير من التلقّي سماتها الخاصّة. فلم يستعر العرب الأساليب المتفاصحة من غيرهم، قبل ذلك، إنّما تطورت استنادًا لحاجات التعبير والتلقّي ضمن سياق ثقافيّ خاصّ، وبالتناظر لم يستعيروا الأسلوب المرسل، إنّما ورثوه عن المرويّات التي تفكّكت، وطوّروه ليوافق النوع السرديّ الجديد. وتطوُّر النوع الروائيّ كان إلى هذه اللحظة يرافقه تطوّر في الأداء اللغويّ، فالنوع يتطوّر بأسلوبه، والأسلوب يتطوّر بالنوع الذي يعبّر به. وينتهي كلٌّ من الأسلوب والنوع إذا انفصلا عن بعض، وإذا انغلق أحدهما على الآخر بصورة تامّة. وقع ذلك في الحالة الأولى مع المرويّات التي انفصلت البنية السرديّة المكوّنة لشروط النوع عن الأسلوب الخاصّ بها، فتفكّك النوع، وتطوّر الأسلوب حينما ورثه نوع بديل متّصل بفضاء السرديّات نفسه، ووقع ذلك في الحالة الثانية مع المقامات، إذ انهار النوع وأسلوبه لتشابكهما التامّ، وتلازمهما الكامل. ينبغي أن تُترك مسافة رمزيّة تتفاعل فيها الأنواع والأساليب بحرّيّة تتيح إمكانية تطوّرهما سويّة.

لا يخفى أنَّ الأساليب الأدبيّة تستجيب لمعايير الذوق السائد، وتتحوّل بتحوّلها، ولا نعدم أن نجد كتّابًا يتطلّعون إلى تحديث الأساليب، ويقومون بذلك، فيلاقون عَنَتًا في بداية الأمر، لكنّ ذلك بذاته يتسبّب في ترقية الذّوق وتطوّر الأساليب، فالأساليب لا تتطوّر عبر محاكاة النماذج الجاهزة فيها، إنّما في الانحراف التدريجيّ والمتواصل عنها، كما أنَّ الأساليب يجري تقديرها في سياق ثقافيّ معيّن دون آخر، فإذا أصبح اليوم أسلوب الحريريّ غير مقبول؛ فذلك لا يعود إلى أنّه ضعيف وركيك؛ إنّما لأنَّ الذوق الثقافيّ وجد أساليب أخرى تفوقه قدرة على التعبير عن حاجاته، وتتوافق مع متطلباته. إلى ذلك

فالأساليب يجري تقديرها أو رفضها بحسب الحالة الثقافيّة للوسط الذي يتلقّى الكتابة، وتصلُح «مقامات الحريريّ» و«ألف ليلة وليلة» أن تكونا مثالاً على ذلك، فكتاب «الحريريّ» الذي اكتشفه الأوربيّون في القرن التاسع عشر، بفضل المستشرق «سلفستر دي ساسي» وتُرجم إلى معظم اللغات الأوربيّة الحيّة، فيما بعد لم ينجح أبدًا في غزو جمهور غربيّ عريض، وظلّت معرفته محصورة ضمن المتخصّصين في الأدب العربيّ الذين يرون في معظمهم، وعلى غرار «أرنست رينان» أنّه «كتاب في الظاهر تافه في العمق، وإذا قوّمنا شكله حسب أفكارنا الأوربيّة يتجاوز كلّ ما يمكن تصوّره في مجال «سوء الذوق»[1].

وإذا قورن أمر مقامات الحريريّ بكتاب «ألف ليلة وليلة» الذي غذّى المخيال الغربيّ بصورة الشرق المطلوبة والمرغوب فيها، فإنّه طبقًا لكل المعايير كتاب خاسر. ولكن حينما نقلب وجه المقارنة، وننظر إلى الكتابين في سياق الثقافة العربيّة القديمة، لا نجد إلاّ إشارات هامشيّة عن «ألف ليلة وليلة» عند المسعوديّ وابن النديم، وبدرجة أقلّ من ذلك عند التوحيديّ والمَقَّريّ. وأهم الإشارات تلك التي يوردها ابن النديم، الإشارة التي يكتنفها الازدراء العميق، فالكتاب غثّ بارد الحديث في ذهن ذلك المفهرس الكبير[2].

كتاب «الحريريّ» وحده استأثر في الثقافة العربيّة، منذ صدوره إلى القرن التاسع عشر، بأكثر من ثلاثين شرحًا، كما يقول «بروكلمان»[3]. فما الذي دفع بـ«رينان» إلى القول بأنه «تافه في العمق»؟ وما الذي جعل ابن النديم يَصم كتاب «ألف ليلة وليلة» بأنه «غثّ بارد»؟ فيما على العكس من ذلك غزا الكتاب الأول جمهورًا عريضاً في الثقافة العربيّة، وغزا الثاني جمهورًا عريضًا في الثقافة الغربيّة، إنّه فيما نرى، اختلاف المعايير والأنساق الثقافيّة والذوقيّة

---

(١) لسان آدم. ص ٧٥.

(٢) ابن النديم، الفهرست، تحقيق رضا تجدد، طهران، ص٣٦٣.

(٣) بروكلمان، تاريخ الأدب العربيّ، ترجمة عبد الحليم النجار، القاهرة، ج ٥ص١٤٧-١٥٠.

للتأليف والتلقّي في الثقافتين المذكورتين في عصرين مختلفين .

لم يقتصر الأمر على «الحريريّ» ، فسلفه «الهمذانيّ» جرى فهمه في الغرب طبقًا لمفاهيم تلك الثقافة ، فذهب كثير من الدارسين الغربيّين إلى أنَّ مقاماته «تتوارى فيها المادّة الحكائيّة أمام الأسلوب المتأنّق والمتصنّع . وقد تتبّع «جيمس مونرو» ذلك عند «شنرى» الذي رأى حكاياته تافهة ؛ لأنَّ الأسلوب هو الذي استأثر باهتمامه ، و«نيكلسون» الذي عدّ الحكاية في مقاماته لا قيمة لها ؛ لأنَّ الأسلوب هو كلّ شيء ، و«برندرجست» الذي رأى الحكاية أسيرة الأسلوب ، و«جب» الذي توصّل إلى أنَّ «الهمذانيّ» يُخضع مادته الحكائيّة للشكل ، و«غرونباوم» الذي وجد حكاياته مبتذلة لكنّها محاطة بفنّ لفظيّ رائع . وقد بخس «بلاشير» و«ماسنو» قيمة الحكايات في مقامات البديع ، وأرجعا قيمتها للأسلوب الذي جاءت فيه . لم يوافق «مونرو» على تلك النتائج ، واعتبرها نقصًا في خبرة أولئك الباحثين في موضوعهم ، وأعراض ضعف واسع الانتشار في حقل دراسات الأدب العربي»[١] .

أردنا بكلّ هذا التأكيد على أنَّ الوعي الواضح بالتجديد اللغويّ لم يكن عميقًا وجذريًا آنذاك ، فما زالت الذائقة التقليديّة مهيمنة ، وتقريظ أسلوب أدبيّ يندرج في سياق الامتثال لسطوة تلك الهيمنة ، لكن الفوارق اتضحت بعد ذلك ، فقد جرت محاكاة النموذج المغلق بدرجة ما من قبل «الطهطاوي» و«علي مبارك» -على سبيل المثال- بدرجة أقلّ ممّا قام به «اليازجيّ» ، وقلّة من الكتّاب مَن تنبّه إلى عدم جدوى الأخذ بنموذج مغلق كما هو ، بل الأجدى محاولة تطويره ، وتكييفه طبقًا للمتغيرات الثقافيّة العامّة ، وهو ما قام به إلى حدّ ما «المويلحي» في «حديث عيسى ابن هشام» . لكنّ النموذج نفسه انكمش على نفسه شيئًا فشيئًا ، وذلك قبل أن تعصف به الأزمة النهائيّة ، فيتحلّل

(١) مونرو ، مقامات بديع الزمان الهمذانيّ وقصص البيكاريسك ، ترجمة خليل أبو رحمة ، إربد ، ص٧٣-٧٤ .

ويتلاشى في النصف الأول من القرن العشرين . وبمقابل ذلك تبنّت الصِّحافة والرواية النموذج المفتوح ، وانخرطت نخبة من الكتّاب في استعماله فضلاً عمّا ذكرنا ، مثل : أديب إسحاق ، وعبد الله النديم ، وقاسم أمين ، ومصطفى كامل ، وجورجي زيدان ، ويعقوب صروف ، وغيرهم .

٩. الأساليب على مفترق طرق:

جعلت التطورات الثقافيّة ، ومنها الأدبيّة ، النموذجين المذكورين على مفترق طرق ، فالنموذج الأول انفتح على الحاضر والمستقبل ، وأخذ بالتفاعل مع الأساليب المستحدثة ، فأغناها واغتنى بها ، وغذّاها وتغذّى منها ، أمّا الثاني ، فقد انغلق على معاييره ، معاندًا سُنن التطوّر ، واستعار نموذجه الأعلى من الممارسة المدرسيّة المتصلّبة للتعبير ، الذي اقتضته ظروف لها صلة بالفكر اللغويّ والبلاغيّ القديم ، فذهبت كلّ محاولات تجديده هباءً ؛ لأنّها ظلّت تهتدي بتلك المعايير القديمة ، وتقترض منها الألفاظ والصيغ .

إنّهما نموذجان اتجها اتجاهين مختلفين ، أحدهما اندرج في سياق التطوّر الطبيعيّ للغة ، وألفاظها ، واستعمالاتها الجديدة ، والآخر اعتصم بذاته في محاولة للثبات ، استنادًا إلى مجموعة من القواعد التي رسّختها تجربة تعبيريّة محدّدة ، فوضع نفسه في تحدٍّ مباشر مع الزمن ، وكانت النتيجة تقبّل النموذج الأول وشيوعه بعد صقله وتهذيبه ، وهجر النموذج الثاني وانحساره ، ثم التخلّي عنه في وقت لاحق . وهكذا فإن مخاض الأساليب في الأدب العربيّ الحديث شهد صراعًا مريرًا ، وتعسّرًا واضحًا طَوال مئة عام ، بل أكثر ، وذلك قبل أن يقع الأخذ النهائيّ بأسلوب ، وهجر آخر .

كان «روحي الخالدي» ، الرائد الأكثر أهميّة في الأدب العربيّ المقارن ، قد أشار إلى أمر مثل هذا منذ عام ١٩٠٢ ، حينما كتب في فرنسا كتابه «تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوكو» ، الذي صدرت طبعته الأولى بالقاهرة في عام ١٩٠٤ ، ففي سياق الصراع المحتدم بين المذهبين الكلاسيكيّ

والرومانسيّ في الآداب الأوربيّة في مطلع القرن التاسع عشر، قال: إنَّ «انقلاب الأخلاق والعادات والأطوار استلزم انقلاب اللهجة وتغيير التعبيرات»[1] . هذه ملاحظة ثاقبة تشفّ عن تصوّر صحيح يربط بين الحراك الاجتماعيّ والثقافيّ، والربط بين المرجعيّات والوسائل التمثيليّة، وللتدليل على تفاقم الصراع بين اتجاهين أدبيّين أورد «الخالدي» مثلاً على التحوّلات الثقافيّة في ألمانيا في نهاية القرن الثامن عشر، حيث استعر الصراع بين الأسلوبين الكلاسيكيّ المتصنّع والرومانسيّ الحرّ.

هذا المثل الذي استقاه «الخالدي» من نظرته المستندة إلى فهم مقارن للآداب والعادات والثقافات، يصلح في إضاءة القضيّة التي نعالجها الآن، قضيّة الصلة بين المرجعيّات والأساليب المعبّرة عنها، قال: «جاء أدباء الألمان بطراز جديد من الأدب، كان له رواج على مرسح اللعب (المسرح)، وأقبل الناس عليه إقبالاً عظيمًا. مع أنَّ الطراز الجديد الذي جاؤوا به كان عاريًا عن تلك الصور والأساليب البديعة التي في مؤلفات أهل الطريقة المدرسيّة (الكلاسيكيّة)، وخاليًا من ذلك التصنّع أو التعمّل الذي كانوا يتكلّفون له، ومجرّدًا عن تلك المحاسن التي كانوا يؤلّفونها تأليفًا. وإنّما كان كلام الأدباء الألمانيّين في هذا الطرز الجديد صادرًا عن تأثّر وتهيّج وانفعال في النفس، وعن إحساس في القلب، فنفخ هذا الانفعال والإحساس الروح في كلامهم، وصيّره كلامًا حيًا تألفه أرواح المستمعين، وتحنّ إليه».

ولم يقصد أدباء الألمان فيما ألّفوه الامتياز بالفضل والعلم بين الخوّاص، وإنّما كانت غايتهم إفهام كلامهم لعوامّ الناس ولجميع الأصناف من أولاد البلد، الذين يقال لهم (بورجوا)، فمن أجل هذا عدلوا عن الأخذ بعالي الطبقة من الإنشاء المصنّع، واستعملوا اللهجة المألوفة بين قومهم وأبناء بلدهم، وجعلوا اهتمامهم في نفخ روح الحياة في كلامهم، وأدخلوا فيه كلّ ما يُحدث انفعالاً

---

(١) الخالدي، تاريخ علم الأدب عند الإفرنج، تقديم حسام الخطيب، دمشق، ص ١٤٨.

في النفس ، وتهيّجًا في العواطف بغير تهافت على البديع من الألفاظ ، ولا على رعاية من القواعد ، وصوّروا في كلامهم الغرائب والعجائب التي تشوق الأسماع لاستطلاع حقائقها ، ولا تطمئن القلوب إلاّ بعد الوصول لنهايتها ؛ فإنّ الأذن تعشق بطبعها الأخبار ، ولذا نرى عوامّنا في كلّ قطر وبلد يدورون وراء القَصّاص (الحكواتيّ) من قهوة إلى أخرى ، ويتلذّذون بسماع ما يتلوه عليهم من أخبار عنترة بن شداد والزير سالم وأبي ليلى المهلهل والزناتي خليفة وعلي الزئبق عايق زمانه ، وقصّة الملك سيف ابن ذي يزن والملك زاد بخت بن شهرمان ، وجميع ما ورد في «ألف ليلة وليلة» من الحكايات . وإذا بات بطل الرواية في ضيق وكرب لا يهدأ بالهم ، ولا تنام أعينهم إلاّ بعد تمام الخبر ، وفهم ما جرى له»[١] .

ربط «الخالدي» بين سياقين ثقافيّين من أجل استنباط ظاهرة التحوّل الأسلوبيّ ، وفي ذلك حالفه التوفيق ، وبخاصّة أنّه قد دعم الفكرة بأمثلة من الأدب العربيّ في القرن التاسع عشر ، فإذا مضينا بتلك الفكرة إلى النهاية الطبيعيّة لها ، أمكن القول بأنّ التعارض بين النموذجين أصبح واضحًا ، فالنموذج المغلق يريد أن تستجيب العمليّة الأدبيّة الإبداعية لمعايير التصنّع الموروث وطبقًا لتصوّره ، فتلك الصنعة هي الإبداع الأدبيّ بعينه . صار لا يُنظر إلى الأسلوب كوسيلة تمثيل أدبيّ ، إنّما صار الأسلوب المصنّع هو الأدب ذاته ، وهذا تعبير عن درجة خطيرة من التأزّم الداخليّ في النموذج المغلق الذي صادر العمليّة الأدبيّة المتنوّعة ، ذات المكوّنات المتعدّدة ، والوظائف الإيحائية ، والجماليّة ، والاجتماعيّة من أجل وسيلة التعبير ، التي اختزلت مفهوم الأدب ذاته . وبالمقابل راح النموذج المفتوح ينظر إلى الأمر نظرة مختلفة تمامًا ، كانت الغاية التمثيليّة هي الأساس لديه ، والأسلوب عنصر يندرج في شبكة متعدّدة العناصر ، وظهر المتلقّي بوصفه غاية الأدب ، صارت العمليّة الأدبيّة تعيد ترتيب مكوّناتها : المؤلف والنصّ والمتلقّي .

---

(١) تاريخ علم الأدب عند الإفرنج . ص ١٥٤-١٥٥ .

وقع التقاء لا ينكر أبدًا بين المؤلف والمتلقّي في دائرة النصّ السرديّ ، المؤلف يرسل والمتلقّي يستقبل ، والنصّ هو الرابط التفاعليّ بين مقاصد المؤلف ومقاصد المتلقّي ، وهذا التفاعل الذي كانت أصوله معروفة في المرويّات الشفويّة ، حرّر النشاط الأسلوبيّ من القواعد الثابتة والمعايير المطلقة ، ولهذا كان (العوامّ) بحسب تعبير «الخالدي» يدورون وراء الرّواة الذين يكيّفون المرويّات لحاجات التلقّي الناشطة آنذاك .

كان الرواة على درجة كبيرة من الأهميّة والمقام ، وكانوا يقتسمون ، فيما بينهم ، المدنَ ، والأحياءَ الشعبية ، والمرويّات السردية ، فلا يتخطّى أحد حدوده ، ولا يعتدي على ما ورثه سواه من مكان أو متن مروي ، وكانوا يُعرفون بما يروون بين عامة الناس ، ولهم مواعيد ومواقع يعرفها المتلقّون ويتهافتون عليها ، وإلى ذلك فللرواة طقوس خاصة في التقديم والعرض والإنشاد يتميزون بها بعضهم عن بعض . وفي القاهرة ، كما يقول «عبد الحميد يونس» ، كان للرواة نقابة على رأسها شيخ يشرف على مصالح أفرادها ، ويشجّع على رواج عملهم[(١)] .

ولم يقتصر الأمر على القاهرة ، فطَوال القرون الأخيرة ، وحتى منتصف القرن العشرين ، كانت المرويّات محلّ احتفاء في كثير من الحواضر العربيّة[(٢)] ، وظل الأمر قائمًا في دمشق والقاهرة حتى بداية القرن الحادي والعشرين . لم يكن ذلك ليحدث دون إثارة استياء بالغ من أنصار النموذج المغلق ، فطالما وُجِّه ذمّ إلى هذه المرويّات ، وجرى التحذير منها ، لما فيها من التخليط والأكاذيب المتخيّلة ، وفي المشرق العربيّ يوجد ربط واضح بين دلالتي الفعلين : قصّ وكذب ، ومن ثَم بين قاصّ وكاذب ، وهو أمر يخالف تمامًا الدلالة المعجميّة العربيّة التي تربط بين القصّ والصدق ، والتي استخدمت في القرآن ، فالقصّ كما ذكرنا في الكتاب الأول من هذه الموسوعة ، هو الخبر المقيّد بالدقّة

---

(١) عبد الحميد يونس ، الهلاليّة في التاريخ والأدب الشعبيّ ، ص١٢٣ .

(٢) بُحثت هذه القضيّة في الفقرة (٨) من الفصل (٣) من الكتاب الثاني في هذه الموسوعة .

والصواب، والحقّ، واليقين، والاعتبار، والتدبّر، والحسن[1].

القاصّ كما تجمع مصادر اللغة والمعاجم هو الذي يتتبّع الأخبار، ويتقصّاها بدقّة. جرى تغيير كبير في دلالة اللفظ، وهو نوع من الإكراه والانتقاص الذي يعبّر عن صراع المفاهيم والدلالات بسبب اختلاف المرجعيّات الثقافيّة. ورثت الرواية هذه التركة الثقيلة، وألحقت بالروائيّ الصفة ذاتها التي كانت ألحقت بالقاصّ، فتنكّر بعض من كبار الروائيّين لرواياتهم خضوعًا لسلطة التقاليد، وهو موضوع يكشف الصعاب الجديرة بالوصف التي واجهت الرواية والروائيّين، وقد أفردنا له مكانًا خاصًا سيأتي ذكره في كتاب لاحق.

وما دمنا قد وضعنا تفريقًا واضحًا بين النموذجين اللذين أشرنا إليهما، وهما اللّذان هيمنا على التعبير الأدبيّ النثريّ في أول نهضة الأدب ونشوء الرواية العربيّة، فيحسن بنا في هذا السياق، أن نستعين بتوصّلات تدعم هذه الفكرة، وتعمّقها، كان قد توصّل إليها جملة من المنخرطين في النشاط الأدبيّ؛ فقد رأى «مارون عبود» أنَّ الكتّاب في القرن التاسع عشر كانوا «يحذون حذو كاتبَين، بل ينسجون على طراز كتابين «مقامات الحريريّ» و«مقدمة ابن خلدون». يمثل الأول الأسلوب الصناعيّ الأجوف المموّه، ويمثل الثاني الأسلوب المحكم. فقصرُ العقول عن البحث حمل فريقًا على اتباع خطى «الحريريّ»، أمّا المفكّرون -وما كان أقلّهم في هذه الفترة- فكانوا يؤثرون «ابن خلدون» لجريانه مع الطبع وملاءمته لروح العصر، وظل الصراع مستمراً حتى انكسر قلم «القاضي الفاضل» و«الحريريّ» في آخر صفحة من كتاب «حديث عيسى بن هشام» للمويلحي و«مجمع البحرين» لليازجيّ و«ليالي سطيح» لحافظ إبراهيم»[2]. فهذه الكتب كانت خاتمة المطاف في تلك الرحلة المحاكاتيّة الطويلة، إذ أقفل بعضها مسار تلك الرحلة، وأعلن بعضها الآخر بداية رحلة جديدة.

---

(١) بُحثت هذه القضيّة في الفقرة (٢) من الفصل (٧) من الكتاب الأول في هذه الموسوعة.

(٢) مارون عبود، المجموعة الكاملة، بيروت، ص ٤٣٦-٤٣٧.

لا يتعارض هذا الرأي مع التفريق الذي ذكرناه ؛ فهو يشير إلى أسلوبين ، هجر أحدهما ، وتمّ تطوير الآخر وتبنّيه ، وبقدر تعلّق الأمر بأسلوب الرواية ، فهو متصل في نظرنا ، بالموروث الخصب والعريق الخاصّ بالمرويّات السرديّة الشعبيّة ، وقد أعيد تهذيبه وتجديده من قبل الصِّحافة والرواية كما وردت الإشارة إلى ذلك من قبل . إنَّ الانتهاء إلى أسلوب نثريّ ليس أمرًا هيّنًا ، وفي هذا السياق أكد «جيب» أن تاريخ جميع الآداب يثبت أنَّ «ابتكار أسلوب نثريّ متصرّف قويّ التعبير أصعب كثيرًا من ابتكار أسلوب شعريّ ، وأنّ الأول يحتاج إلى وقت طويل من التطور والممارسة في الإنشاء»[(١)] .

ولم يتحقّق الوصول إلى تلك النتيجة دون صعاب كبيرة ، فتبنّي الأساليب النثريّة المتفاصحة كان مثار احتجاج «الشدياق» منذ منتصف القرن التاسع عشر ، حينما أصدر كتابه «الساق على الساق فيما هو الفارياق» الذي أورث منذ صدوره إلى الآن خلافا لا ينتهي ، إلى درجة وصف بأنّه كتاب فُحش ومجون «ودّ كلّ أديب لو ربأ بنفسه ونزّه قلمه عن تسطيره» لأنَّ صاحبه «شحنه بالقصص المجونيّة»[(٢)] فيما ذهب «شيخو» إلى التأكيد المباشر أنّ صاحبه «لم يرعَ فيه جانب الأدب»[(٣)] .

وبمقابل ذلك احتفى آخرون بكتاب الشدياق لأنه دشّن الخطوة الأولى لتحديث الأساليب العربيّة النثريّة ، فالعنوان التهكّميّ والمسجوع للكتاب ، الذي ينطوي على تورية تحيل على المؤلّف ، والمبالغة في المحاكاة الأسلوبيّة الساخرة لكتّاب النثر التقليديّ ، ودمج النثر المسترسل بمقامات تقف كخواتم تنذر بشرّ في نهاية الأقسام الأساسيّة للكتاب ، كلّ ذلك لا يخفي الروح التعرضّية التي تحتجّ على هيمنة تلك الأساليب ، إذ تضمر براعة «الشدياق» الاستثنائيّة في الفكاهة

---

(١) دراسات في الأدب العربيّ ، ص٢٥ .

(٢) رشيد يوسف عطا لله ، تاريخ الآداب العربيّة ، ج٢ ص٣٦٤ .

(٣) تاريخ الآداب العربيّة في القرن التاسع عشر ، ج٢ ص٨٦ .

احتجاجًا ضمنيّا على ذلك الأسلوب الذي استبدّ بالتعبير النثريّ، فهو يحاكي، ولكنّه ينتقد، ويزري في نوع من التعبير عن سخط أصبح أمر ستره غير ممكن.

انتقد الشدياق السجع، وهو السمة الأكثر بروزًا في النثر القديم، واعتبره «ساقًا خشبية» ينبغي الحذر من الاتّكاء عليها في التعبير، لأنّها تحول دون أن يحقّق التعبير مقاصده الأساسيّة، تلك المقاصد المعبّر عنها بالتوافق بين التعبير الأسلوبيّ والنظام الدلاليّ في العالم المتخيّل الذي تقوم النصوص ببنائه، والمفارقة التي يحتجّ عليها تتمثّل بما يأتي: إنّ كتّاب النثر التقليديّ الذين يبالغون في التسجيع لم يدركوا طبيعة الانقسام الواقع بين العالم الفنّيّ المتخيّل في مقاماتهم وأساليبها التعبيريّة؛ ففيما تمثّل المقامات عالمًا يحاكي الواقع من خلال انتخاب شخصيّات تمرّ بمأسٍ ومصائب تُشبه تلك التي يمرّ بها الإنسان، فإنّهم يتكلّفون تصويرها بالفِقَر المسجوعة، والعبارات المرصّعة، وفيما الشخص يبكي ويشكو ويتظلّم، فإذا بالمؤلف يتعمّد إظهار براعته الباردة في التسجيع، والتجنيس، والترصيع، والتورية، والاستطراد[1].

كان عمل الشدياق مهجّنًا من مشارب عدّة، فهو في جانب منه محاكاة للمقامة العربيّة، لكنه لم يلتزم قواعدها الكاملة، وهو في جانب آخر صدى للمؤثّرات الفكريّة الغربيّة التي عرفها الشدياق مباشرة، وهو من جانب ثالث تشرّب الروح القصصيّة التي كانت سائدة في المرويّات السرديّة، كالسير الشعبيّة، وحكايات ألف ليلة وليلة[2] وذلك نوع من الكتابة الهادفة إلى اكتشاف هُويّة صاحبها الذي تنقّل بين البلدان، والثقافات، والديانات[3]. وماجانبَ «جورجي زيدان» الصواب حينما قال: إنّ أسلوبه بشكل عام، كان يتّصف بـ«السلاسة،

---

(١) الشدياق، الساق على الساق، إعداد عماد الصلح، بيروت، ص٧٠ و٨٣.

(٢) إبراهيم السعافين، تطور الرواية العربيّة في بلاد الشام، بيروت، ص٣٧ و٣٩.

(٣) جابر عصفور، فجر الرواية العربيّة: ريادات مهمّشة، مجلة فصول، القاهرة، ع١٩٩٨/٤ ص١٥.

وارتباط المعاني بعضها ببعض، واتّساقها مع التوسّع في التعبير، وتتبّع الموضوع إلى جزئيّاته مع مراعاة الموضوع الأصليّ، والعودة إليه»[1].

لكنّ احتجاجات الشدياق الضمنيّة ما زالت دون درجة التحوّل إلى مبدأ نهائيّ يصلح أن يُقتدى، وهو نفسه كان يلتذّ، في كثير من الأحيان في السَّير المستقيم وراء أسلاف النموذج المغلق، ويقتدي بهم، حينما يفرد صفحات كاملة من كتابه للغريب والحوشيّ من الألفاظ. وعلى الرغم من ذلك، فلقد تمّ ضبط المفارقة، وأصبح أمر السكوت عليها غير ممكن، فـ «محمد عبده» الشيخ الذي تشبّع بذلك الموروث، تحسّس بوضوح هيمنة الأساليب المتفاصحة على التعبير، وأشار إلى أنّها لا تعنى بغير توافق الجناسات، وانسجام السجعات، وهي إلى ذلك مفرغة من المعاني الجليلة، وأبعد ما تكون عن الأساليب الرفيعة، وهذا بالنسبة لـ«محمد عبده» من أدنى طبقات القول[2]. ورد هذا النقد الصريح في سياق شرح نصّ رفيع القيمة الفنّيّة، وظّف المعطيات الأسلوبيّة، بما فيها السجع، في سياق تعبيريّ مفيد، ضمن عصر كانت فيه البنية السجعيّة تحقّق أغراضها التعبيريّة، إنّه كتاب «نهج البلاغة»، لكن تلك البنية التي كانت تؤدّي وظيفة مهمّة في عصر تبلورِ «النهج»، أصبحت لا تؤدّي غرضها في عصر «الشرح». لم يستطع الإمام الشارح الصمت إزاء هذه المفارقة.

أشاع هذا الاحتجاج جراءة لا تخفى ضدّ التصنّع، لكنها جراءة كانت تتشكّل ببطء، أسهم فيها بعد «الشدياق» و«محمد عبده» نخبة من المنخرطين في الكتابة الجديدة. بدأ شعور متعاظم ينشأ ضدّ المقامات في نهاية القرن التاسع عشر بوصفها معرضًا للبلاغة والألفاظ الغريبة، ولأنّها لا تتضمن مغزى سوى ذلك، كما أكد «جورجي زيدان»[3]. إذ هي تفتقر إلى المرامي السرديّة

(١) بناة النهضة ص ١٩٦-١٩٧.

(٢) محمد عبده، شرح نهج البلاغة، بيروت، ص٦.

(٣) تاريخ آداب اللغة العربيّة، ج٢ص٦١٠.

التي من أسس وظائفها تمثيل عالم ما . تنكّبت المقامات المتأخّرة عن ذلك ، وشغلت بالحيل اللغويّة ، والإغراب اللغويّ . ثم أسهم «هيكل» بهذا الجدل المحتدم ، فدعا إلى أن تشفّ اللغة عمّا يريد الأديب أن يحمّلها ، وفي هذه الحالة ينبغي عليه التخلّص من أساليب الصنعة التي تحول دون ذلك ، فبالتعبير الطبيعيّ الشفّاف يتكوّن الأدب ، ويتحقّق ذلك بهجر عصر أدبيّ انقضى ، تمثله المقامات ، والانتقال إلى عصر الأدب القوميّ الذي تمثله الرواية ، والقصّة القصيرة والمسرح ، والشعر الوجدانيّ[1] .

أصبحت المقامات - كما تمّ بعثها مجدداً ، وبخاصّة في بلاد الشام ، في محاكاة واضحة لأسلوب الحريريّ- تقف في طريق ظهور الرواية ، كما خلص «محمد يوسف نجم» إلى ذلك ، فالمقلّدون الشاميّون ، هم الذين التمسوا في المقامات طِلبتهم ، واتخذوها مثلاً يحتذونه ، ومنوالاً ينسجون عليه ، وذلك عطّل النهضة القصصيّة ؛ لأنّ المقامة بإطارها الصلب الجامد ، وبإنشائها المتكّلف المرهق ، وحكاياتها التي تتوارى خلف الشغف بالإغراب اللغويّ ، والحرص على تسجيل المعارف والعلوم ، لم تكن لتلائم روح العصر الأدبيّة ، ولم يكن مقدّرًا لها أن تعيش وتزدهر وتواكب النهضة الأدبيّة الحديثة ، وعلى الرغم من ذلك ، فقد ظهر في مصر مَن حاول ، ربّما لآخر مرة ، إنقاذ المقامات من المصير الذي آلت إليه ، وكما يؤكد نجم ، فإنّ المصريّين حاولوا بعث المقامة مجدداً ، كما حاولوا بعث الشعر التقليديّ ، إنّه بعث في «ثوب قشيب لاءم روح العصر إلى حدّ كبير» كما ظهر الأمر عند المويلحي في «حديث عيسى بن هشام» ، وحافظ إبراهيم في «ليالي سطيح» ومحمد لطفي جمعة في «ليالي الروح الحائر» وغير ذلك[2] . لكن تلك المهمّة لا ينتظر منها أكثر ممّا انتهت إليه .

يصعب الآن موافقة «محمد يوسف نجم» فيما إذا كان البعث النثريّ قد

---

(١) محمد حسين هيكل ، ثورة الأدب ، القاهرة ، ص٣٩ و١١ .

(٢) محمد يوسف نجم ، القصّة في الأدب العربيّ الحديث ، بيروت ، ص١٢-١٣ .

حقّق أغراضه بالمعنى الكامل ، شأنه في ذلك شأن البعث الشعريّ الذي ذهب أدراج الرياح ، فليس من الحكمة نسيان العلاقة المتفاعلة بين النصوص ومرجعيّاتها ، وسياقاتها الثقافيّة ، ولا يمكن تجريدها من ذلك . تصل الأنواع إلى نهايات محتّمة ، فتتحلّل عناصرها ، ويعاد ترتيب مكوّناتها لتنبثق ، في ضوء مؤثّرات جديدة أنواع أخرى ؛ ففي ظلّ متغيرات جذريّة ، وحراك دائم ، أصبح أمر قبول الأساليب المتفاصحة غير مقبول . وكلّ هذا أدّى إلى تصدّع تلك الأساليب ، وانهيار قيمتها الفنّيّة ، وتمّ بإزاء ذلك تطوير أساليب المرويّات السرديّة الشفويّة لتوافق ضربًا آخر من حاجات التعبير المستجِدّة ، فورثت الرواية كلّ ذلك ، وطوّرته ، واستقام أسلوبها الأدبيّ الخاصّ المتّصل بتلك الأساليب منذ منتصف القرن التاسع عشر .

١٠ . خاتمة:

تتبعنا بنوع من التدرّج الكيفيّات التي تحلّلت فيها أبنية الأدب السرديّ القديم ، سواء انتمى إلى المؤلفات الكتابيّة الفصيحة أم المرويّات السرديّة الشفويّة ، بعد أن تبيّن لنا مضمون العالم الافتراضيّ الموروث القائم على التنميط الثنائيّ المتضادّ في دلالته . وكنا نريد تبيان الصلة بين ذلك الرصيد الذي انهارت أبنيته السرديّة الكبرى ، وتمثلها الأنواع الموروثة ، وكيف أصبح جاهزًا لأنْ يعاد توظيفه في نوع سرديّ جديد هو الرواية ، ولكنّ الأمر الذي أردنا التشديد عليه ، هو أن انهيار العالم الافتراضيّ للمرويات القديمة صاحبه انهيار الأساليب المعبّرة عنه . ومن الواضح أن عمليّة انهيار الأساليب كانت مؤلمة وقاسية ، ولها في نفوس الأوصياء على الثقافة الرسميّة وقع الكارثة المشؤومة ، فاستأثرت لذلك بجدل طويل . على أن مسار الحقائق الثقافيّة أفضى في نهاية الأمر إلى تقبّل ذلك ، بعد أن استوعبت الأساليب الحديثة كثيرًا من الشذرات المتخلّفة عن تلك الأساليب القديمة ، ومع اختلاف في الدرجة بين النموذجين اللغويّين المفتوح والمغلق .

يمكن القول بأن الأول تعرّض للتكيّف السهل والمرن في رهان التغييرات الأسلوبيّة ، فيما تعرّض النموذج المغلق إلى انهيار عنيف بسبب صرامة المعايير والقواعد التي كانت تحكمه ، ولم يكن ليتمّ كلّ ذلك دون تأثير مزدوج ، وضع الأساليب الموروثة موضع المساءلة في قدرتها التمثيليّة والتعبيريّة ، هذا التأثير فرضته من جهة حالة الحراك الثقافيّ المتنامية في القرن التاسع عشر ، ومن جهة أخرى حالة التأزّم الكاملة للأساليب نفسها ، وبخاصّة الأساليب الكتابيّة المتفاصحة . ولهذا السبب ولذاك جرت عمليات معقّدة تراوحت بين تكييف الأساليب لمقتضيات الحالة الجديدة ، وانهيار الأشكال المتكلّفة التي تخطّها حاجات التراسل والتلقّي ، الأمر الذي يمكن القول معه بأفول عصر المرويات السرديّة القديمة ، وبداية الإعلان عن عصر السرد العربيّ الحديث .

الفصل الثالث

التعريب ومحاكاة المرويّات السرديّة

١. مدخل:

إنّ تراكم المسلّمات الثقافيّة التي أشاعها الخطاب الاستعماريّ اختزل الوعي الخاصّ بتاريخ الأدب السرديّ العربيّ الحديث وسطّحه ، وربطه مباشرة بمؤثّر غربيّ لم يكن له وجود طَوال النصف الأول من القرن التاسع عشر ، فحينما بدأ ظهوره المتردّد في النصف الثاني من ذلك القرن كانت الملامح العامّة للرواية العربيّة قد تبلورت ، والأخذ بمسلّمة التأثير الغربيّ ، كما هي ، يتخطّى إحدى الظواهر الثقافيّة والأدبيّة في ذلك القرن ، وهي تفكّك الأساليب والأبنية التقليديّة للموروث السرديّ العربيّ القديم ، وتحوّلها إلى رصيد غذّى السرديّات الناشئة بكثير ممّا تحتاج إليه ، وزوّدها بالعناصر والمكوّنات ووسائل التعبير التي تلزمها ، وكلّ ذلك وقع قبل أن يتمّ تعرّف الأدب الغربيّ عن طريق التعريب مباشرة .

القول بأنّ الرواية الغربيّة المترجمة هي التي صاغت الرواية العربيّة المؤلّفة وأوجدتها ، زعم يفتقر إلى أيّ دليل واضح يؤكّده ؛ فالترجمة التي اتخذت شكل التعريب الحرّ خضعت للذائقة الأدبيّة المتأثّرة بالمرويّات السرديّة المزدهرة في تلك الفترة ، ولم تتمّ ترجمة أيّ أثر سرديّ روائيّ- في حدود علمنا- إلى العربيّة ترجمة دقيقة وكاملة ، تحافظ فيها على البنية السرديّة للنصّ كما هو في أصله إلى العقود الأولى من القرن العشرين ، فالنصوص المعرّبة كانت هي التي تخضع لنسق المرويّات السرديّة الشائعة .

وكان المعرِّبون يختارون الروايات الغربيّة التي توافق المرويّات السردية في الأحداث الشائقة ، والموضوعات الرومانسيّة التي تتخلّلها حكاية حبّ لها مغزى قيميّ واعتباريّ ، وتجسّد الصراع بين الخير والشر ، وكانوا يؤثرون تجريد النصوص الروائيّة من سماتها الفنّيّة امتثالاً لمعايير تلك المرويّات ، ويضيفون إليها

خصائص أدب العامّة ، الأمر الذي جعلها ، من ناحية الأحداث والشخصيّات ، تماثل في ملامحها الأساسيّة المرويّات العربيّة ، ولهذا يصعب - إلاّ على سبيل التمحّل وغياب الدقّة ، والموضوعيّة - القول إنّ الرواية الغربيّة هي التي تسبّبت في نشأة الرواية العربيّة . وليس ثَمّةَ دليل يؤكد ذلك سوى الاستيهام الإنشائيّ الشائع حول الموضوع .

تكشف المدوّنة الضخمة للمعرَّبات السرديّة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ، والطريقة التي تمّت بها عمليّة التصرّف بالنصوص الروائيّة الأجنبيّة عن ظاهرة أقلّ ما يقال فيها : إنّ الوعي بالتعريب كان يهتدي بمرجعيّات عربيّة متّصلة بالمرويّات الشفويّة ، وإنّ النصوص المعرَّبة كانت تتعرّض إلى تغييرات جذريّة لتوافق الذائقة التي حدّدت ملامحها المرويّات المذكورة قبل مدة طويلة من ظهور التعريب ، فالنصوص الأصليّة كانت تُنتزع من حواضنها الثقافيّة والنوعيّة ، ويعاد إدراجها في نسق ثقافيّ آخر .

ليس هذا كلّ ما يتّصل بالأمر ، بل إنّ عمليّة تلقّي المعرّبات كانت تماثل عمليّة تلقّي المرويّات ، والموقف الثقافيّ المضادّ لهذه يماثل الموقف من تلك ، فالروايات المعرَّبة التي ظهرت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر فُهمت وعوملت على وفق الأسلوب الذي فُهمت وعوملت به المرويّات من قبل ، كالسير الشعبيّة والحكايات الخرافيّة . وفي الحالتين نظر إلى الآداب التخيّلية السرديّة نظرة مشوبة بالتوجّس والحذر ، فهي ممّا يندرج ضمن كتب الأكاذيب التي ينبغي الحذر منها ، كما أشار إلى ذلك بوضوح «محمد عبده» في عام١٨٨١ ، وقوبلت ، شأنها في ذلك شأن الروايات المؤلّفة ، بموقف ثقافيّ واجتماعيّ معارض ، ويمكن تفهّم أبعاد هذا الموقف الثقافيّ في ظل التحوّلات الكبيرة الجارية في تلك الفترة في البنية الثقافيّة العامّة .

٢. التعريب: الإرهاصات الأولى

يصعب تحديد اللحظة التاريخيّة التي بدأت فيها الترجمة إلى العربيّة في العصر الحديث، فالتفاعلات الثقافيّة بوساطة الترجمة والنقل كانت معروفة في الثقافة العربيّة من قبل، وتنصرف عنايتنا هنا إلى تتبّع ظاهرة التعريب الروائيّ، ثم المسرحيّ الذي ارتبط بها، بسبب الالتباس الذي صاحب ذلك لدى المعرّبين في هذا الموضوع، فتداخلت المصطلحات الدالة عليهما، إلى درجة تشكّى فيها كثير من الباحثين من صعاب التمييز بين النصوص، وفيما إذا كانت الهُويّة النوعيّة لها تنتمي إلى الرواية أم المسرح، وأدى ذلك إلى الوقوع في أخطاء كثيرة.

معلوم بأنّ الترجمة الدينيّة بدأت قبل الأدبيّة في العصر الحديث، إذ قام المطران «جرمانوس فرحات» في القرن السابع عشر بترجمة الإنجيل إلى العربيّة مستعينا بالأسلوب المسجوع، وخلال القرن التاسع عشر انخرطت مجموعة من الأدباء في الترجمة الدينيّة، وعلى رأسهم «ناصيف اليازجيّ» (١٨٠٠-١٨٧١) و«الشدياق» (١٨٠٤-١٨٨٧)، وهما اللذان أسهما في ترجمة الكتاب المقدّس، لكن الترجمة الأدبيّة اتخذت مظهرا خاصًا عُرف بالتعريب الذي له دلالة خاصّة في هذا المجال.

أشاع التعريب مناخا سرديّا مناسبًا في الأدب العربيّ الحديث، وذلك حينما جرى اقتباس كثير من النصوص الروائيّة والمسرحيّة ونقلها إلى العربيّة، وهو تعريب لم يأخذ في الحسبان الدقّة في النقل بين اللغتين المعرّب منها والمعرّب إليها، ولذلك فضّلنا استعمال مصطلح «تعريب» بدل «ترجمة»، لأنّ بعض المعرّبين تصرّفوا في أسماء الكتب، وغيروا في أحداثها، وأخضعوا أساليبها لمقتضيات الأساليب النثريّة العربيّة بما تتضمنه من صيغ سجعية في بعض الأحيان، أو لمقتضيات الأساليب المرسلة السهلة التي أشاعتها المرويّات السرديّة في أكثر الأحيان، والاتجاه الثاني هو الذي شاع وعُرف على نطاق واسع في مجال التعريب الروائيّ والمسرحيّ.

أكد «محمد يوسف نجم» أنّ التعريب هو: تكييف أحداث النصوص الأجنبيّة لتوافق بيئة عربيّة عصريّة أو تاريخيّة، ويتبع ذلك تغيير أسماء الشخصيّات، وتعديل طبائعهم ومُثلهم ورغباتهم وتصرفاتهم، بما يتلاءم مع طبيعة البيئة التي نقلوا إليها[1]. أي أنّه بعبارة أخرى «نقل الحبكة بأكملها لتتناسب مع البيئة العربيّة، ممّا اقتضى تحوير سلوك الشخصيّات، ليتوافق مع التقاليد المقبولة»[2] وشمل ذلك تعريب النصوص الروائيّة والمسرحيّة على حدّ سواء، واختار كثير من المعرّبين اللغة الميسّرة وسيلة لذلك، وجارَوا أساليب المرويّات إلى درجة ظهرت المعرّبات أقرب إليها من أصولها الأجنبيّة. وقد ذكر «كاكيا» أنّ «معظم الأعمال المترجمة لم تكن ذات مستوى عالٍ، حيث شملت الكثير من الموادّ المثيرة للحواسّ، كقصص الجاسوسيّة والقصص البوليسية وروايات الإجرام والمغامرات العنيفة، وليس من الصعب معرفة سبب هذا، فالقارئ العربيّ، وقبل أن يتشكّل ذوقه ليتقبّل هذا النوع الأدبيّ، وجد نفسه يميل ميلاً واضحًا نحو نقيض الأدب ذي الأسلوب المتميز الذي كان يجلّه في الماضي»[3]

خضع المعرّبون طَوال القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، إلى الموجّهات الخارجيّة المهيمنة آنذاك على الثقافة العربيّة، تلك الموجّهات المنقسمة على نفسها بين أسلوبين: متفاصح مغلق، وطبيعيّ مرسل ومفتوح، فعبّروا عن مرجعيّاتهم الفكريّة والذوقيّة بما يوافق تلك الموجّهات، وجرى تبعًا لذلك التخلّص من كلّ الإشارات الحسّاسة التي تتضمّن إيحاءات دينيّة وجنسيّة تتعارض مع الثقافة السائدة، إلا ما يمرّ لمحًا وغمزًا في تضاعيف النصوص، بحيث لا يخدش الحياء العامّ، ولا يعرّض بالقيم السائدة. ولكن هذا لم يشكل سوى جزء ضئيل ممّا غُيّر، فالتغيير الرئيسي لحق البنيات السرديّة للنصوص

---

(١) محمد يوسف نجم، المسرحيّة في الأدب العربيّ الحديث، ص١٩٧.

(٢) بيير كاكيا، الترجمة والتبنّي، تاريخ كمبردج للأدب العربيّ: الأدب العربيّ الحديث، ص٦١.

(٣) م. ن. ص٥٥.

ومسارات الأحداث ومصائر الشخصيّات ، وكادت معظم المعرّبات تنقطع عن أصولها كليّة بسبب ذلك ، وكثير منها ما زال مجهول النسب إلى الآن ؛ فقد امتثلت لنسق ثقافيّ عربيّ بدل أن تقوم بتغييره ، كما يذهب القائلون بأهميّة المؤثّر الغربيّ . ومرّت مدة طويلة جداً قبل أن ينتظم التعريب في ضوابط دقيقة .

لعبت جريدة «حديقة الأخبار» اللبنانية دوراً رائداً في العناية بنشر الروايات المعرّبة ، منذ سنتها الأولى ١٨٥٨ ، وبعض من رفاق صاحبها «خليل الخوري» (١٨٣٦-١٩٠٧) كانوا يعرّبون الروايات ، ويبعثون بها إليه لينشرها ، ومنهم «سليم دي نوفل» (١٨٢٨-١٩٠٢) ، الذي دشّن للتعريب الروائيّ في «حديقة الأخبار» بتعريبه رواية «المركيز دي فونتاج» ورواية «الجرجسين» . ولم ترد إشارة إلى مؤلفَي الروايتين وأصلهما ، ونشرهما على التوالي في ١٨٥٨ و١٨٥٩ ، ثم طبع الأولى في كتاب سنة ١٨٦٠ ، وقام بعد ذلك «سليم بترس» بتعريب رواية «مادموازيل مالابيار» ، و«إسكندر تويني» بتعريب رواية «يمين الأرملة» . ثم أعقب ذلك نشر رواية «فصل في بادن» ورواية «بولينه موليان»[1] . ومن الجدير ذكره أنّ «الخوري» هو الذي أصدر عام ١٨٦٧ في مطبعته التعريب الذي قام به «الطهطاوي» لرواية «فينلون» التي سميت «مواقع الأفلاك في وقائع تليماك» . ويرجّح أنّ «الطهطاوي» لم يتمكّن من نشرها في القاهرة ، فانتهى أمر نشرها إلى بيروت .

أعلن كثير من المعرّبين عن ضيقهم بالأساليب المتكلّفة الشائعة في المدوّنات النثريّة التقليديّة التي غلب عليها التصنّع البلاغيّ ، فكشف هذا الموقف رغبة مبكّرة جداً تفضّل الأخذ بالأساليب المرسلة والسهلة للمرويّات السرديّة التي كانت طباعتها ونشرها في ازدهار كامل . وحسب قول «فيليب

---

(١) تنظر أعداد جريدة «حديقة الأخبار» في مكتبة الجامعة الأمريكية ببيروت مصورة على ميكرو فيلم ، وانظر كتاب «خليل الخوري : فقيد الشعر والصّحافة والسياسة ، جمع إدارة حديقة الأخبار ، بيروت ، مطبعة حديقة الأخبار ، ١٩١٠ ، ص٢٨ و١٨١ .

طرّازي» ، فإنَّ «سليم دي نوفل» ، وهو أحد روّاد التعريب ، كان «يرى أنَّ السجع والشعر على الطريقة القديمة من أشدّ العوامل الحائلة دون ارتقاء الكتابة في هذه اللغة ؛ لأنَّ الكاتب العربيّ لا يكون ذهنه إلى درّ المعاني ، واعتبار الألفاظ لباسًا لها ، أي أنَّ اهتمامه يكون بالقشر لا اللباب ، وهذا من أعظم مصائب الكتّاب»[1] . ومع أنَّ بعض المعرّبين ، ومنهم «الطهطاوي» سيحاولون الأخذ بالأسلوب المنمّق الذي يحاكي المدوّنات النثريّة القديمة ، لكنّ التيار العامّ سيأخذ بطريقة المرويّات ، على أنَّ «الطهطاوي» نفسه سوف يمنح شرعيّة لحرّيّة التصرّف بالمعرّبات ، وسيتوسّع اللاّحقون في تلك الحرّيّة إلى درجة تجاوزوا فيها كلّ حدٍّ يمكن تصوّره .

٣. الطهطاوي: تدشين شرعيّة التعريب:

تبوّأ «الطهطاوي» (١٨٠١-١٨٧٣) مكانًا اعتباريًا مهمًّا حيثما جرى الحديث عن موضوع التداخل الثقافيّ الحديث بين الثقافتين العربيّة والغربيّة ؛ ليس لأنّه من أوائل الذين عرضوا صورة مقرّبة للثقافة الغربيّة -ممثلة بالثقافة الفرنسيّة- في كتابه الأول «تخليص الإبريز في تلخيص باريز» الذي أصدره بُعيد عودته من فرنسا إلى مصر بثلاث سنوات حسب ، إنّما ، وهذا هو المهمّ في موضوعنا ، لأنّه عُهد إليه تأسيس أول مؤسسة رسميّة في الترجمة وإدارتها ، وهي «مدرسة الألسن» وذلك بداية من عام ١٨٣٦ . وكانت قد سمّيت من قبل «مدرسة الترجمة» ، ولكن أعمالها لم تنتظم إلاّ مع التسمية الجديدة .

كان الهدف من إنشاء «مدرسة الألسن» هو تخريج المترجمين الذين يُعهد إليهم بترجمة أمهات الكتب في العلوم العسكريّة والهندسيّة والقانونيّة ، وبفضل «الطهطاوي» أمكَن لهذه المدرسة أن تخرّج أكثر من مئة مترجم خلال عشر سنوات . وكان «الطهطاوي» يراجع بنفسه ما يُترجَم من الكتب ، وينقّحها

---

(١) الفيكونت فيليب دي طرّازي ، تاريخ الصّحافة العربيّة ، بيروت ، ج ٢ ص١٧٥ .

ويشرف على طبعها ، وكان ثمرة ذلك الجهد العظيم ، فيما يقال ، أكثر من ألفي كتاب مترجم إلى اللغة العربيّة في تلك الفترة ، وهي بمجملها غطّت الحقول العلميّة والجغرافيّة والقانونيّة[1] . القول بأن المدرسة قامت بتعريب نحو ألفي كتاب محلّ شكّ كبير ، ولا دليل عليه ، فقوائم الكتب التي نشرتها تلك المدرسة طَوال عهد محمد علي لم تَذكر إلا نحو مئتي كتاب ، ومن التمحّل القول بأنها أعدّت مئة مترجم محترف خلال سنواتها العشر الأولى ، فليس كلّ من تعلّم فيها تتوافر فيه شروط المترجم .

لا يوجد تعريب لأية رواية في القوائم المنشورة للكتب التي عرّبتها مدرسة الألسن طَوال عهد محمد علي ، فوظيفة مدرسة الألسن كانت إعداد موظفي الإدارة الحكوميّة ، وتزويد مرافقها الحيويّة بالقادرين على معرفة اللغات الأجنبيّة ، وبخاصّة الفرنسيّة ، ثم تعريب الموضوعات العلميّة والقانونيّة التي تحتاج إليها الدولة المصريّة الناهضة ، وبخاصّة الموضوعات العسكريّة ، فأنشئت لسدّ هذه الحاجة ، وليس للقيام بدور أدبيّ يقصد به تعريف الآداب الأجنبيّة ونقلها إلى العربيّة .

ولا بدّ من الإشارة إلى أن المصادر المتأخرة التي اعتنت بموضوع التعريب في مصر قد بالغت في أمره ، وضخّمت الدور الأدبيّ لمدرسة الألسن دون أية أسانيد يمكن أخذها على محمل الجدّ ، إذ لم يظهر أيّ تعريب أدبيّ فيها طَوال تلك المدّة ، باستثناء ديوان «كلّستان» للشاعر الفارسيّ «سعدي» ، وهو الكتاب الوحيد الذي عُرّب من الفارسيّة إلى العربيّة ، عرّبه السوريّ جبرائيل يوسف مخلّع ، وصدر عن مطبعة بولاق في عام ١٨٤٦ قبيل نهاية عهد محمد علي بوقت قليل . ومن بين الكتب العسكريّة والقانونيّة والتاريخيّة والطبيّة والهندسيّة والجغرافيّة والرياضيّة وعددها ١٩١ كتابًا ، لا يوجد سوى كتاب سعدي فقط ، وهو ليس كتابًا سرديًا ، ولم تعرّب أية رواية ، فلا دور لمدرسة الألسن في هذا

---

(١) لويس عوض ، تاريخ الفكر المصريّ الحديث ، القاهرة ، مكتبة مدبولي ، ص٢٤٥ .

المجال، والمبالغة في تضخيم دورها يخفي غياب اهتمامها بالجانب الأدبيّ.

إذا عدنا إلى بحث موثّق يقوم على فحص الكتب التي عُرّبت آنذاك، وهو كتاب «تاريخ الترجمة والحركة الثقافيّة في عصر محمد علي» لجمال الدين الشيّال، الذي نال به عام ١٩٤٦جائزة البحث الأدبيّ من مجمع فؤاد الأول الملكيّ للغة العربيّة -الذي سوف يصبح فيما بعد مجمع اللغة العربيّة- فإنّ صورة مغايرة تمامًا لما هو شائع حول الأدبيّات الخاصّة بعصر محمد علي ستظهر إلى الوجود، وقد أجمل «الشيال» كلّ ذلك بقوله: «عاشت حركة الترجمة في عصر محمد علي نحو العشرين عامًا، وكان الجهد في خلالها متّجهًا كله إلى الترجمة فقط، ولم يجد تلاميذ المدارس ومدرسوها وخريجوها الفراغ الكافي ليستجيبوا للثقافات التي تلقّوها فيؤلفون، كذلك كانت ترجمتهم تصطبغ بالصبغة الرسميّة، فهم -إن صحّ التعبير- كانوا مترجمين لا هاوين، يترجمون ما يؤمرون بترجمته، لا ما يريدون ترجمته، وما يؤمرون بترجمته كان علمًا خالصًا، لا يستطيع القراء العاديّون -على ندرتهم- أن يقرأوه، أو يتذوّقوه، وهم إن فكروا في قراءته لا يستطيعون فهمه.. ولهذا كان تأثير الترجمة -في عصر محمد علي- في المجتمع المصريّ ضئيلاً جداً، إن لم يكن مُنعدمًا.. وعندما أنشئت مدرسة الألسن كانت كتبها التي ترجمت في العلوم الاجتماعيّة المختلفة من تاريخ ورحلات، وجغرافيا وأدب أقرب إلى ذهن القارئ العاديّ وفهمه، وكان من الممكن أن تؤثر هذه المدرسة وخريجوها التأثير الطيب في ثقافة الشعب المصريّ لو امتدّ بها العمر، ولكنها ألغيت بعد موت محمد علي، وتشتّت خريجوها موظفين في المصالح والدواوين المختلفة»[١].

فكيف ترسّخت الصورة المغلوطة لدور مدرسة الألسن في المجال الأدبيّ؟ يرجع الشيّال ذلك إلى الربط الخاطئ، من قبل كثير من الباحثين المعنيّين بعصر

---

(١) جمال الدين الشيّال، تاريخ الترجمة والحركة الثقافيّة في عصر محمد علي، القاهرة، مكتبة الثقافة الدينيّة، ٢٠٠٠، ص٢٢٨.

محمد علي بين الترجمة والبعثات ، والحقيقة غير ذلك ، فمن بين أفواج المبعوثين إلى أوربّا «لم يعد للتخصّص في الترجمة إلا رفاعة رافع الطهطاوي ، غير أنه كان يراعى دائمًا في منهاج الدراسة إعداد المبعوثين للتخصّص في علومهم وفنونهم أولاً ، ثم إتقان اللغات الأجنبيّة ثانيًا ليترجموا كتبًا فيما تخصّصوا فيه»[1] . ولّما كانت البعثات قد اقتصرت على العلوم العسكريّة والهندسيّة والطبيّة والعلميّة ، ولم يكن من بينها أيّ من التخصّصات الإنسانيّة ، فقد انعدم وجود أحد يهتمّ بما له صلة مباشرة بالجوانب الأدبيّة .

ومعلوم أنّ الطهطاوي أُلحقَ بإحدى البعثات إمامًا وليس مبعوثًا متخصّصًا ، وأفلح لّما وصل إلى فرنسا في إيجاد مجال للدراسة بين المبعوثين يوافق ميوله واستعداداته الثقافيّة . فلم تكن الترجمة الأدبيّة من اهتمامات مدرسة الألسن ، واهتمامها بالتواريخ جاء بسبب الميول الشخصيّة للطهطاوي ، وليس من الدور الوظيفيّ المناط بها ، وكل الإشارات حول ترجماتها الأدبيّة تقوم على نوع من الخلط بين عناوين الكتب المسجوعة التي توحي بأنها أدبيّة أو روايات تاريخيّة ، وهي ليست كذلك . وأول الأوهام يتعلّق بتعريب محمد مصطفى البياع لكتاب «فولتير» الموسوم «مطالع شموس السير في وقائع كرلوس الثاني عشر» الذي صدر في عام ١٨٤١ ، وهو كتاب في تاريخ الملك كارلوس الثاني عشر ملك السويد للفترة ١٦٩٧-١٧١٨ ، وليس رواية تاريخيّة كما يوحي عنوانه ، وعلى غراره صدر كتاب «فولتير» الآخر «الروض الأزهر في تاريخ بطرس الأكبر» ، عرّبه أحمد عبيد الطهطاوي ، وصدر في عام ١٨٤٥ . وقبل ذلك صدر كتاب «تاريخ نابوليون وإيطاليا» ، نُقل من الفرنسيّة إلى التركيّة ، وليس إلى العربيّة ، كما يتوهّم كثيرون .

ويلاحظ أن المعرّبين لم يذكروا أسماء المؤلّفين إلا فيما ندر ؛ ولهذا ظهرت الكتب وهي لا تحمل أسماء مؤلّفيها ، بل طغت على المحرّرين والمصحّحين

---

(١) تاريخ الترجمة والحركة الثقافيّة في عصر محمد علي . ص ٣٦ .

والمترجمين تقاليد التأليف القديمة التي توجب أن تكون أسماء الكتب مسجوعة ، وكانت معظم الكتب التي ترجمت مكرّسة لفائدة التعليم بالمدارس الخصوصيّة ، وبخاصّة مدرسة الطبّ والهندسة . وكان الطهطاوي يحرص على تلبية رغبات محمد علي في الاختيارات العامّة للترجمة ، «لكنه كان يتخيّر الكتب التاريخيّة تبعًا لخطّة خاصّة رسمها لنفسه ، ويتضح أنه كان يريد أن يترجم كتبًا مختلفة تغطي تاريخ العالم منذ أقدم العصور حتى أحدثها ، وإن كان تاريخ فرنسا قد حظي منه بعناية خاصّة ، ومن عادته أنه لا يتقيد بنصوص المؤلّفين عند الترجمة ، بل يبيح لنفسه إضافة أجزاء من كتب عربيّة قديمة ليكمل بها ما في هذه الكتب من نقص»[1] .

رسخ أوائل المعرّبين في مدرسة الألسن تقاليد التعريب اللاحقة . في البداية كان السوريّون هم الذي يتولّون الترجمة ، وبمرور الزمن حلّ المصريّون محلّهم ، وسرعان ما عهد إلى مجموعة من الشيوخ مهمّة تحرير النصوص وتصحيحها ، ومعظمهم من خريجي الأزهر ، وتقوم خططهم على أساس اختيار عنوان مسجوع للكتاب المعرّب لا علاقة له بعنوانه الأصليّ ، ووضع مقدمة وخاتمة له ، وكان لهذه الطريقة في اختيار العنوان عيبها الذي لا يغتفر ؛ ذلك أنهم بعدوا بالعنوان المسجوع عن العنوان الأصليّ للكتاب بعدًا كبيرًا ، فصار من المستحيل معرفة العنوان الأصليّ للكتاب ، من ذلك «رضاب الغانيات في حساب المثلثات» ، و«نزهة الأنام في التشريح العامّ» ، و«منتهى الأغراض في علم الأمراض» ، و«منتهى البراح في علم الجراح» . كما أغفلوا أسماء المؤلفين ، وفيما بعد ، احتجّ جورجي زيدان على تولّي شيوخ الأزهر مهمّة التحرير والتصحيح في آن واحد ، فالتحرير هو الإصلاح والتقويم ، ويقتضي معرفة بموضوع الكتاب ومصطلحاته ، أمّا التصحيح ، فهو متابعة الكتاب في أثناء طباعته ،

---

(١) تاريخ الترجمة والحركة الثقافيّة في عصر محمد علي . ص ١٥١ .

ويَشترط معرفة قواعد اللغة والألفاظ[1] . وبالنظر إلى نفوذ الشيوخ ، وتشبّعهم بالثقافة التقليديّة ، وكونهم من خريجي الأزهر ، فقد ترسخت في المعرّبات الأولى العناوين المسجوعة والصيغ والأساليب الموروثة ، وسادت فيما بعد ، وتركت لمدة طويلة أثرها في معظم المعرّبات طَوال القرن التاسع عشر .

أكد «فيليب طرّازي» وهو من المصادر المهمّة لثقافة القرن التاسع عشر ، على أن الطهطاوي «ملأ الديار المصريّة بالمترجمين والأساتذة والمهندسين وغيرهم ممّن استفادوا من مؤلفاته وتعليمه»[2] . ولكنّ التعريب انصرف في ستينيّات القرن التاسع عشر ، في مصر ، إلى موضوعات غير أدبيّة ، ومع أن النصوص الأدبيّة لم تحظَ بمكانة ضمن الجهود المبكّرة للتعريب في مدرسة الألسن ، لكنّ عمليّة التعريب أسهمت ، من ناحية أخرى ، في نشر أفكار «دفعت باللغة العربيّة نحو تبنّي أشكال جديدة للتعبير عنها ، ومع الزمن أدّى التزاوج بين اللغة والفكر الجديد إلى التأثير الشديد في العادات والممارسات اللغويّة»[3] .

استأثر الموقع الثقافيّ لـ «لطهطاوي» ، والدور الذي قام به في عهد محمد علي ، باهتمام «كول» المعنيّ بالحالة الاجتماعيّة والثقافيّة في مصر في القرن التاسع عشر ، فتوصّل إلى أنَّ «الطهطاوي» في فترة نضجه الفكريّ «كان مناصرًا للحكم العثمانيّ ومقتنعًا به» . وكان يوقّر السلاطين العثمانيّين ويبجّلهم ، ويرى أنَّ الله قد منّ بهم على مصر «فجعلوا فيها شموس العلوم ساطعة الإشراق» . وعدّه «آخر المنظّرين العثمانيّين لـ «قانون نامه» أكثر من كونه أول قوميّ عربيّ»[4] . و«قانون نامه» هو جملة التشريعات الإداريّة التي هدفت إلى إحياء المجد العثمانيّ ، واستندت إلى مرجعيّة قبليّة خاصّة بآل عثمان ، ولم يكن

---

(١) تاريخ الترجمة والحركة الثقافيّة في عصر محمد علي . ص ١٧٢-١٧٤ .

(٢) تاريخ الصّحافة العربيّة ، ١٩١٣ ، ج١ص٩٤ .

(٣) الترجمة والتبنّي ، ص٥٣ .

(٤) الاستعمار والثورة في الشرق الأوسط ، ص ٦٠ و٦٢ .

«الطهطاوي» بعيدًا عن هذا الدور ، حينما أصرّ على أن يقحم تقريظًا في مقدمته لكتاب لا صلة له فيما يفترض ، بالحالة السياسيّة في مصر آنذاك . قصدتُ بذلك تعريبه لرواية «فينلون» .

من الصحيح أنَّ «الطهطاوي» عُرف كمترجم للكتب المختلفة ، ولكنّ قيمته كمترجم جاءت من اندراجه في مؤسسة خاصّة بالترجمة ، فدوره المزدوج كمترجم ومشرف على أول مؤسسة ترجمة في تاريخ العرب الحديث ، أضفى عليه قيمة استثنائيّة ؛ فـ «مدرسة الألسن» التي اتجه اهتمامها الرئيس إلى المصنّفات العلميّة والقانونيّة والجغرافيّة ، أشاعت جوًا ثقافيًا يقوم على فكرة حضور الثقافة الغربيّة في صلب الثقافة العربيّة . وطبقًا لهذا الدور ، فـ «الطهطاوي» لم يكتفِ بإدارة «مدرسة الألسن» ، إنّما انصرف إلى الترجمة انصرافه إلى التأليف في المجالات الأخرى ، وترك جملة من المترجمات في الهندسة والجغرافيا والقانون ، وهذا من ثمار «مدرسة الألسن» التي وضعت الأهداف العسكريّة والعلميّة في مقدمة اهتماماتها . ويعنينا هنا تعريبه لرواية فينلون «مغامرات تليماك» التي حوّر عنوانها وأخضعه للسجع العربيّ ، وأصدرها بعنوان «مواقع الأفلاك في وقائع تليماك» وخصّها بمقدمة غاية في الأهميّة ؛ لأنّها تتضمن العناصر الأساسيّة للتعريب في تلك الفترة .

ترسّم «الطهطاوي» خُطى المعرّبين وتفرّسها ، وربّما كان هو من سَنّ لهم قواعد التعريب في مبتدأ أمرها ، إذ كانوا يتصرّفون في المتون الأصليّة ، ويغيّرون إضافة وحذفًا كلّ ما يرَونه قابلاً للتغيير ، وبالغوا في الأمر ، فخرجوا بعد ذلك عمّا كان «الطهطاوي» قد ذكره لهم في تلك المقدمة . نجد أمثلة واضحة لذلك قبل تعريب «الطهطاوي» لرواية «فينلون» ، كما ظهر في الروايات التي نشرتها «حديقة الأخبار» . واستفحل الأمر بعد ذلك ، فخرج التعريب عن الضوابط الخاصّة بالترجمة ، وصارت المعرّبات تحاكي المرويّات في ملامحها العامّة ، وكثير منها أبعد ما يكون عن أصله .

عُدّ «الطهطاوي» من الممهّدين الأوائل لعلاقة المثقّفين العرب بالثقافة

الغربيّة ، وهو ضمن نخبة عرفت جوانب تلك الثقافة ، فقد ذكر «الشدياق» في كتابه «الساق على الساق فيما هو الفارياق» الذي صدر في باريس عام ١٨٥٥ ، أنّه اطّلع على الآثار الأدبيّة لـ «سويفت وبيرون وستيرن وشاتوبريان ورابليه ولامارتين» . فيما ذكر «خير الدين التونسيّ» في كتابه «أقوم المسالك في معرفة الممالك» الذي صدر في تونس عام ١٨٦٧ ، أنّه كان على معرفة بأفكار «ديكارت ومونتسكيو وفولتير وبيكون ولايبنتز ونيوتن» . ومن الأدباء اطّلع على آثار «راسين وكورني وشكسبير ، وغوته وفينلون وكالديرون ولوب دي فيغا» .

لم يكن اتصال «الطهطاوي» بالثقافة الغربيّة طارئًا ، واتصاله بالأدب الفرنسيّ خاصّة يكشفه حديثه عن ذلك الأدب الذي ورد في تضاعيف كتابه «تخليص الإبريز في تلخيص باريز» ، الذي صدر في عام ١٨٣٤ عن مطبعة بولاق في القاهرة ، إذ ذكر أنّه وبعد سنوات قليلة من وجوده في فرنسا ، تمكّن من الإطلاع على أعمال «راسين» و«فولتير» و«روسو» و«مونتسكيو» وغيرهم ، فضلاً عن جملة من الروايات الفرنسيّة المشاعة في ذلك الزمن ، ومنها بطبيعة الحال «وقائع تليماك» التي بقيت تلاحقه طويلاً بعد عودته ، لينهض أخيرًا بمهمّة تعريبها .

أربك تعريب رواية «فينلون» وإصدارها في كتاب بعد مدة طويلة ، عمل الباحثين في هذا الموضوع ؛ لأنَّ كثيرًا منهم ذهب إلى أن «الطهطاوي» أول من قام بترجمة الرواية في تاريخ الأدب العربيّ الحديث ، لكنّ البحث في تلك الحِقبة يكشف أنّه لم يكن الأول ، إذ سُبق إلى ذلك ، كما رأينا قبل قليل مع معربي «حديقة الأخبار» . على أنَّ صدور الرواية في بيروت سنة ١٨٦٧ ، من قبل «خليل الخوري» يخفي أمرًا مهمًا في التاريخ الأدبيّ لحياة «الطهطاوي» ؛ فقد شرع بتعريبها إبّان مدة إبعاده إلى السودان بين عامي ١٨٤٩و١٨٥٨ ، وذلك حينما ألغى «عباس الأول» مدرسة الألسن ، وأبعد مؤسسها إلى تلك البلاد النائية ؛ لأنّه كان شديد الضيق بالحركة الفكريّة والعلميّة التي بدأت بوادرها تظهر منذ عهد «محمد علي» .

في السودان قام «الطهطاوي» وسط مناخ مشبع بالضيق والتذمر والإحساس بالمهانة والإحباط بتعريب الرواية ، ولا نعلم الآن إن كان قد أنجز ذلك في بداية مرحلة إبعاده أم في نهايتها ، وكلّ ما نعرفه أنّه عبّر في مقدمته لها عن هواجسه المنكسرة التي ظلت ملازمة له طَوال تلك المدة . وقد تعذّر عليه نشرها إلى أن أعيد الاعتبار له من قبل «الخديوي إسماعيل» في عام ١٨٦٣ ، وكُلّف مجدّدًا بإدارة الترجمة ، فكان أن نسي أمرها إلى أن ذكّره بها بعض المقرّبين إليه ، فبعث بها إلى بيروت لتنشر بعد خمس سنين من إعادة الاعتبار له .

تضمّنت مقدمة «الطهطاوي» ما يمكن أن يعدّ العناصر الأساسيّة المعبّرة عن ذائقته الأدبيّة ، والأهداف التي يتوخّاها من التعريب ، والأسلوب المناسب الذي اختاره ، وإلى جانب ذلك الظروف التي رافقت عمليّة التعريب ، وينتهي بتعريف متن الحكاية ، ومقارنتها بالقصص الشائع في الأدب العربيّ في النصف الأول من القرن التاسع عشر . وعرض هذه المقدمة ، وتحليلها سوف يلقي الضوء على طبيعة عمل المعرّبين الأوائل ، ونظرتهم إلى الآثار الأدبيّة التي يعرّبونها ، ورغبتهم في محاكاة الأساليب الشائعة في الأساليب النثريّة في زمانهم ، وتقليدهم إياها ، على حساب أسلوب النصوص الأصليّة ، والأهم من كلّ ذلك مناهجهم في التعريب ، وهي مناهج اختفت الآن ، وبها استبدلت الترجمة الدقيقة الأمينة التي لم تكن شائعة آنذاك .

بدأ «الطهطاوي» مقدّمته بتقريظ الرواية ، فكتاب «تليماك» هو «دون كلّ كتاب مشتمل على الحكايات النفايس ، وفي ممالك أوربّا عليه مدار التعليم في المكاتب والمدارس ؛ فإنّه دون كلّ كتاب مشحون بأركان الآداب ، ومشتمل على ما به كسب أخلاق النفوس الملكية ، وتدابير السياسات الملكية» . ثم ينوّه بأهميّة المؤلّف الذي هو «ملك آداب ، وذو ملكة سيّالة تفيض بالعجب العجاب ، فما كلّ من تصدّى وتصدّر ، ألّف وعُدّ من الكتّاب ، وليس سواء في التأليف أهل الكتاب» .

ظهر بوضوح أنّ «الطهطاوي» واقع تحت تأثير أسلوب النثر المصنوع ، وهو

الأسلوب الذي به ستعاد صياغة «وقائع تليماك» ، ابتداء من العنوان المسجّع الطويل المعبّر عن الذائقة الأسلوبيّة لـ«لطهطاوي» ، وصولاً إلى متن النصّ . ثم يُجمل بعد ذلك بيان طريقته في التعريب ، قائلاً : «بذلت غاية الجهود في إنجاز ذا المقصود ، وأدّيت التعريب بأسهل تقريب ، وأجزل تعبير ، وتحاشيت ما يورث المعاني أدنى تغيير ، ويؤثر في فهم المقصود أقلّ تأثير ، اللهمّ إلاّ يكون ثمّ محلاً مخلاً بالعادة ، فاتمحّل لذكر مآل المعنى ومضمونه بعبارات تفيد لازم المعنى أكمل إفادة ، وهذه أساليب في قالب الترجمة معتادة» .

ما يثير الاهتمام هنا أنَّ «الطهطاوي» منح شرعيّة للقاعدة التي ستصبح شائعة بعد ذلك ، في أمر التعريب ، وهي المبالغة فيما يعتقد أنه «أجزل تعبير» ، وبالنظر إلى أنَّ الجزالة أمر مختلَف حوله في كلّ زمان ومكان ، إذ لكل عصر بلاغته وجزالته اللفظيّة ، ولكل مكان أساليبه التعبيريّة ، وليس ثَمّةَ معيار مطلق تقاس به جزالة التعبير ؛ فما يراه «الطهطاوي» جزلاً هو : تطبيق أساليب التعبير الموروثة التي كانت متداولة في الوسط الثقافيّ الرسميّ آنذاك ، وهي الأساليب التي توجّهها المعايير البلاغيّة الخاضعة لنسق السجع الذي يُحدث إيقاعًا في نظام الجملة .

إنَّ التزام هذا الأسلوب سيؤدّي إلى البحث عن تناغم صوتيّ وإيقاعيّ ؛ بسبب تكاثر أشكال الجناس والطباق والترادف والتضادّ وغير ذلك ، وهو ما سيفضي لا محالة إلى نقض الأمر الآخر الذي حرص «الطهطاوي» على إثباته ، وهو : تحاشي «ما يورث المعاني أدنى تغيير» فالأسلوب الجديد ، الذي يتقصّد فيه المعرّب أن يكون أمينًا كلّ الأمانة في مراعاة صيغ معيّنة ، سيُقصي جانبًا من الأبعاد الدلاليّة الأصليّة للنصّ من أجل أن يوافق الصيغة العربيّة المختارة من قبل المعرّب ، فالأمر أشبه تمامًا بترجمة الشعر شعرًا بحجّة المحافظة على الوزن والإيقاع والقافية ، مع أنّه من المعروف أنَّ لكلّ شعر أوزانه وإيقاعاته ، وإذا اقتضى الأمر قوافيه ، وعمليّة صوغه طبقًا لأساليب الشعر العربيّ ، تعني إعادة صوغه بها ، أي تهذيبه وتقنينه وإكراهه على ما يوافق تلك الأساليب ،

وهذا ما يؤدّي إليه تعريب يدّعي أمرين في آن واحد : «جزالة التعبير» التي يقصد بها إسقاط أساليب تعبيريّة أنتجتها ظروف ثقافيّة خاصّة على أدب له ظروف مختلفة ، و«الحفاظ على المعاني» كما هي .

وبعد كلّ هذه الإشارات يأتي تصريح «الطهطاوي» بأنّه حذف ما يراه مخلاً بالعادة ، أي ما يتعارض والبنية الثقافيّة السائدة ، فلجأ إلى التخلّص اليسير منه ، أو الاكتفاء بالتلميح عنه ، وتنتهي هذه الفقرة بالتأكيد أنَّ كلّ هذا إنّما هو شائع في التعريب ، ومعروف لدى المشتغلين في هذا المضمار . إلى ذلك فإنَّ العبارة تكشف تواطؤات المعرّبين .

ظلّ هاجس المقارنة بين الأسلوبين اللغويّين العربيّ والفرنسيّ حاضرًا في ذهن «الطهطاوي» ، فبعد أن رأينا كيف أنّه أخضع الأسلوب الفرنسيّ لتقاليد النثر العربيّ القديم ، فيما ادّعى أنّه حافظ على المعنى ، جاء ليؤكد صعوبة أسلوب الكتاب وقوّته ، ولكنّ اللغة العربيّة قادرة على التغلّب على تلك الصعاب إذا تعهدها معرّب قدير ، وهي إشارة ضمنيّة إليه لا تخفى ، «إنْ كان بحر جواهر ألفاظ هذا الكتاب لا يدرك له في لغته الأصليّة قرار ، إلاّ أنّه معلوم عند أهل الصناعة أنَّ بحر اللغة العربيّة يقطع على محيط بحار اللغات الأخرى التيّار ، وأنّه لدررها ولآليها غوّاص ، ولسماء غيثها مدرار ، ولآدابها ومعارفها ميزان ومعيار ، وكلّ شيء عنده بمقدار ، فلا غرو إذا فتح اللسان العربيّ بمقاليده عن مفردات الألسن ومجتمعها ومستقرها ومستودعها ، ولا عجب إذا وقع القلم من علمها أحسن مواقعه ، فإنّه لا يحرف الكلم عن مواضعه . ولكن ليس كلّ من غرّب أعرب وأغرب ، وأورد النفوس الزكيّة أعذب مشرب» .

لا يريد «الطهطاوي» فقط الإعلاء من شأن العربيّة ، وتبجيل النظرة الطهرانيّة الذاتيّة الداعية في بعض الأوساط إلى تقديسها ، واعتبارها لغة لا تضاهى ، وهو تصوّر شائع عند كثير من الأمم بخصوص لغاتها ، إنّما يريد منه أمرًا آخر ، وهو التقرّب بذلك الكتاب إلى وليّ نعمته «عزيز مصر» ، وهو أسلوب يذكّر بما كان يقوم به الكتّاب القدامى الذين يدبّجون خطبًا طويلة في الثناء على

الخلفاء والولاة والسلاطين بغية نيل عطاياهم . ولم يكن هو بعيدًا عن هذه الآمال ، إذ منحه «محمد علي» رتبة «صاغ» في الجيش لترجمته كتابًا في الجغرافيا لـ «بران» . وكان كلّما ترجم كتابًا قيّمًا أقطعه نحو مئتي فدان هو وأبناؤه ، وقد مَلَك في حياته نحو ألفي فدان (وفي قول آخر ١٦٠٠) فضلاً عن ثروة طائلة ، جاءت معظمها عن هذا السبيل[1] . ثم يفتخر بأنَّ الكتاب قد «تمّ تعريبًا على أحسن الوجوه ، وانتظم في سلك السلوك ، وصار جديرًا لأن يهدى لوجوه الأمراء وكبار الملوك ، سميته «مواقع الأفلاك في وقائع تليماك» ، وجعلته برسم عزيز مصر الذي أطلق عنان القلم»[2] .

وسوف تتضح أهميّة إشارة «كول» التي أوردناها قبل قليل ، فقد كان «محمد علي» وخلفاؤه يقومون بدور نائب السلطان العثمانيّ في مصر ، وبخاصّة في المراحل الأولى . ومن أجل إيقاد الرغبة في نفس «عزيز مصر» ، أفرد الطهطاوي ثلاث عشرة صفحة من المقدّمة لمجموعة من المقطوعات الشعريّة المدحيّة التذلليّة له ، مبيّنًا فيها براعته في النظم الرتيب ، قبل أن يستأنف مرة أخرى الحديث عن التعريب وشجونه ، ولكنْ هذه المرّة لبيان الظروف التي أحاطت بتعريب الرواية : «أعتذر لمطالعي هذا الكتاب المستطاب ، التي فوايده تملأ بمطالعته الحقيبة والوطاب (سقاء اللبن) ؛ لأني عرّبته وأنا بتلك البلاد السودانيّة ، مبلبل الخاطر ، وسحايب الهموم عليّ مواطر ، بالبعد عن الأهل والدار ، والتعرّض لحوادث الدهر والأخطار» .

يلاحظ الضعف في الأسلوب من خلال التعسّف الذي لا يخفى في البحث عن التناسب الإيقاعيّ بين الجمل . وبعد ذلك ، يأتي ، في رأينا ، أهمّ جزء في المقدّمة ، وهو المعبّر عمّا كان «الطهطاوي» يتمنّاه ، لكنه لم يتمكّن منه لأسباب خاصّة ؛ أي تحلية التعريب بإضافات من قبل المعرّب لا علاقة لها

---

(١) تاريخ الفكر المصريّ الحديث ، ص ٢٥٣ .

(٢) الطهطاوي ، الأعمال الكاملة ، تحقيق محمد عمارة ، بيروت ، ج ٥ص ٣٣٠ -٣٣١ .

بأصل النصّ . وتتـأتى أهمـيّـة هذا الجزء ، ليس لأنّه لم يجـد له تطبيـقًـا في تعريبه ، إنّما لأنّه كان حاضرًا في ذهنه ، وسيتكفل المعرِّبون الآخرون بتطبيق ما تمنّاه سلفهم ، فيضيفون ما شاء لهم إلى النصوص ، على أنَّ ذلك لم يحُلْ دون استثمار «الطهطاوي» للفرصة ، لكنّها فرصة وجدت مجالها هذه المرّة في المقدّمة التي احتوت في معظمها على قصائد ومقاطع شعريّة لا علاقة لها ، من بعيد أو قـريب ، بأحـداث الرواية ، وهو أمـر يكشـف أنَّ النصـوص كـانت مُلكًا مشـاعًـا للمعرّبين ، ومناسبـة لـلإفضاء برغبـاتهم وتطلعاتهم ومحفوظاتـهم الشعريّة التي يحشرونها في تضاعيف الأحداث ، بطريقة تماثل ما كان رواة «ألف ليلة وليلة» و«السـير الشـعـبيّـة» يفـعلونه . ويرجّح أنَّ ذلك سـبـبه التـأثّر المبـاشـر بالمرويّات السـرديّة ؛ فـالمعرّب للنصّ الأجنبيّ يتـقـمّص دور الراوي فيـهـا ، ويتـصـرَّف في الأحداث ، فيضيف إليها ، ويحوّر فيها ، ويُقحم فيها أشعارًا ، وهو أمر كان شائعًا بكثرة في زمن «الطهطاوي» وبعده .

يحسن بنا مرافقة «الطهطاوي» فيما كان يتمنّاه ، ولم يقم به . يقول واصفًا الأمر على النحو الآتي ، «ثم طرحته في زوايا الإهمال (أي الكتاب) ولم يسنح لي إشـهـاره ببـال ، حـتى عَلِم به بعض الطلاب من الأحـبـاب ذوي الألبـاب ، وطرق الباب ، ودعا بدعاء مجاب ، فاقتصرتُ على أن أرسلت إليه بنسخة مقابلة على أصلها ، إذ كان أحق بها وأهلها . وقد خطر لي أن أفرغه في قالب يوافق مزاج العربيّة ، وأصيغه (هكذا) صياغة أخرى أدبيّة ، وأضمّ إليه المناسبات الشعريّة ، وأضمّنه الأمثال والحِكم النثريّة والنظميّة ، يعني أنسجه على منوال جديد ، وأسلوب به ينقص عن أصله ويزيد ، حتى لا يكون إلاَّ مجرد أنموذج لأصله الأصيل ، وعين أن يقبل عليه من الأهالي كلّ قبيل ، إلاَّ أنني رأيت أنَّ الأوفق الآن بالنسبة للوقت والزمان حفظ الأصل وطرح الشكّ ، وإبقاء ما كان على ما كان ، وإنّما لم أجد بداً من مسايرة اللغة العربيّة وقواعدها وعقايدها المرعيّة ، مع المحافظة على الأصل المترجم منه حسب الإمكان . فبهذا ناموس الأصل والفرع محفوظ ، وقانون الترجمة الحقيقيّة ملحوظ» .

كان «الطهطاوي» قد غيّر عنوان الرواية، ونقلها إلى أسلوب السجع المعروف في المقامات، ولم «يتقيّد بالأصل الذي ترجمه إلاّ من حيث روحه العامّة، أمّا بعد ذلك فقد أباح لنفسه التصرّف فيه، تصرّف في أسماء الأعلام، وتصرّف في المعاني، فأدخل فيها آراءه في التربية وفي نظام الحكم كما أدخل الأمثال الشعبيّة والحِكم العربيّة، فلم يكن «رفاعة» مترجمًا فحسب، بل كان مُمَصّرًا للقصّة»[1]. قال «لويس شيخو» بأن الطهطاوي «درس اللغة الفرنسويّة حتى أحسن فهمها»، لكنه كان «كثير التصرّف في ترجمة كتبه». وجاء تعريبه دون تعريب آخر قام به «حبيب اليازجيّ» للنصّ نفسه، لكنه لم ينشر كما يقول «شيخو»[2].

وكان الطهطاوي قد تعلّم الفرنسيّة بنفسه، لكنه لم يُتقن التلفّظ بها، إنّما تمكّن من فهم معانيها فهمًا جيدًا، وهو أمر لاحظه مجموعة من الباحثين والمعنيين بتلك الحِقبة، ومنهم «جورجي زيدان» و«طرّازي»[3]. وجدير بالذكر أنّ رواية «فينلون» هذه عرّبت، فيما بعد، مرتين، الأولى قام بها «جرجس شاهين عطيّة»، وأصدرها في بيروت خلال عام ١٨٨٥، والثانية تعريب شعريّ للنصّ قام به «وديع الخوري» وأصدره في بيروت في عام ١٩١٢. خضعت معظم المعرَّبات التي سبقت ظهور «وقائع تليماك» وأعقبتها، لما تمنّاه «الطهطاوي»، فظهرت وكأنّها مؤلّفة بالعربيّة ومستجيبة لأساليبها، ولأبنية المرويات السردية التي كتبت بها، وجرى فيها تغيير كاد يأتي عليها في أغلب الأحيان حتى بدت وكأنها انقطعت عن أصولها اللغوية والقومية واندرجت في الآداب السردية العربية.

ليس من الحكمة في هذا السياق البحث في تناقضات «الطهطاوي»

---

(١) الأدب العربيّ المعاصر في مصر، ص ٢٠٩.

(٢) تاريخ الآداب العربيّة، ج٢ ص٨-٩ و٣٥.

(٣) بناة النهضة العربيّة، ص١٢٧ تاريخ الصّحافة العربيّة، ج١ص٩٣.

وغيره ، فبعد أن أوضح ذلك ، انتقل إلى الإشادة بحكاية «تليماك» ، معرّفًا أحداثها في أصلها الإغريقيّ ، وكيف أعاد المؤلّف صوغها روائيًا ، وانتهي إلى المقارنة بينها وبين المرويّات الشائعة آنذاك . لكنّ المفاضلة لن تكون في صالح المرويّات العربيّة هذه المرّة ، كما كان الأمر مع اللغة قبل قليل ، فهذه المرويّات من الأدب الشعبيّ الممتهن الذي ما زالت النخبة الثقافيّة تنظر إليه نظرة مشوبة بالانتقاص والاحتقار والدونية ، وعلى سبيل التقريب يمكن مقارنتها بـ «المقامات الحريريّة» التي استقى منها «الطهطاوي» أسلوبه المسجّع في التعريب ، «من المعلوم أنّها من الموضوعات على هيئة المقامات الحريريّة في صورة مقالات ، وأين منها عند القوم ألف ليلة وليلة ، وألف يوم ويوم ، وهل تقاس بها قصّة ذي يزن أو عنتر؟ فكيف وموضوعها أقطع أبتر! فقد اشتهرت هذه المقالات بين الملل والأمم اشتهار نار على علم ، وترجمت في سائر اللغات ، وسارت بفصاحتها الركبان في سائر الجهات»[1] .

تبدو أسباب المقارنة بين وقائع «تليماك» وسيرتي «سيف بن ذي يزن» و«عنترة بن شداد» واضحة وغامضة في الوقت نفسه ، فهي واضحة ؛ لأنّ «الطهطاوي» ميّز التماثل بينهما ، استنادًا إلى أنّ كلاً من «وقائع تليماك» والسيرتين المذكورتين تصوّران أبطالاً تشكّل مجموع أفعالهم متون تلك المرويّات ، فمدار الأحداث هو الشخصيّات التي تقوم بأعمال بطوليّة ، بدليل أنّه لم يدرج «ألف ليلة وليلة» و«ألف يوم ويوم» في المقارنة حينما لجأ إلى المضاهاة الفنّيّة ، ولكنها غامضة ، حينما قرّر بأنّ موضوع السيرتين الشعبيّتين «أقطع أبتر» .

ولا يُعرف لهذا الحكم سبب الآن ، وبما أنّه في تلك الحِقبة كانت السير الشعبيّة تُطبع وتُنشر متسلسلة بأجزائها الكثيرة المتلاحقة ، فإنّنا فيما يخصّ حكم «الطهطاوي» أمام احتمالات عدة ، منها : أنّه ربّما لم يطّلع إلاّ على أجزاء

---

(١) الطهطاوي ، الأعمال الكاملة ، ج٥ : ٣٤٤- ٣٤٥ و=٣٤٨ .

من السيرتين المذكورتين ؛ فتعذّر عليه معرفة نهايات الأحداث والموضوعات ، والمرجّح أنّه اطلع فقط على الأجزاء التي تصوّر المراحل الأولى من حياة الأبطال ؛ الأمر الذي جعل النهايات مؤجّلة ، مع أنّ جميع السير الشعبيّة طبعت قبل ذلك ، ومعلوم أنّها نضجت وأُنشدت بوصفها مرويّات شعبيّة ، قبل هذا التاريخ بقرون طويلة ، وإذا تعلّق الأمر بسيرة «سيف» و«عنترة» تحديدًا ، فإنهما استكملتا شروطهما كمرويّات في القرن الثاني عشر الميلادي بالنسبة للثانية ، والقرن الخامس عشر الميلادي بالنسبة للأولى في أقصى تقدير(١) . علمًا أنّ تلك المرويّات كانت تخضع لنسق التوالد المستمرّ بسبب الرواية الشفويّة ، وحاجات التلقّي ، ولم يتوقّف نموها إلاّ بعد أن طبعت في مدوّنات شاعت بين الناس .

ومهما يكن من أمر فيما يخصّ المقارنة وخفض قيمة المرويّات الشعبيّة ، فـ «الطهطاوي» أعاد صوغ الأحداث طبقًا لأساليب القصص الشعبيّ ، مستفيدًا من طريقة المقامات ، ومحوّرًا أسماء الشخصيّات ، ومستخدمًا أسلوب النثر الفنّيّ وفقًا للمقاييس البلاغيّة الشائعة في عصره (٢) . والحال هذه ، فهو لم يعرّب الرواية بمعزل عن النسق السرديّ الشائع في تلك الحِقبة ، فهذا النصّ يتماهى مع القصص الاعتباريّ الذي أشاعته حكايات «كليلة ودمنة» ، فرواية «فينلون» رواية اعتباريّة تهدف إلى تهذيب تلميذ سرعان ما يُصبح ملكًا . إنّها تتضمّن روح الوعظ الاعتباريّ المعروف في المرويّات السرديّة ، إذ تتبلور مقاصد السرد من أجل ترسيخ عبرة ما .

امتثل «الطهطاوي» في تعريبه ليس فقط للأساليب الموروثة كما تبيّن لنا ، إنّما للأهداف الاعتباريّة التي عُرفت في السرد العربيّ القديم منذ فترة مبكّرة . وإذا أدرجنا هذا المثال في سياق تلك المرحلة من ناحية ثقافيّة ، تبيّن لنا أنّ الرصيد الفاعل في التعريب والتأليف كان يتّصل بالمرويّات القديمة أكثر ممّا يتّصل

---

(١) عولج تشكّل السيرة الشعبيّة في الفقرة(٨) الفصل(٣) من الكتاب الثاني من هذه الموسوعة .

(٢) السعيد الورقي ، اتجاهات الرواية العربيّة المعاصرة ، الإسكندرية ، ص٢٤ .

بالآداب الغربيّة ، التي لم تكن شاعت بعدُ في الأدب العربيّ ، بما فيه الكفاية في ذلك الوقت .

٤. ذريّة الطهطاوي، فوضى وتعريب بلا قيود:

كان «الطهطاوي» مسكونًا برسالته التعليميّة ، فكان يفكّر ويعمل في إطار تعليميّ ، واتصل عمله في حقل الترجمة بهذا الإطار ، فكان يفتخر بأنّه خرّج عددًا كبيرًا من المترجمين ، «لهم في مضمار السبق وميدان المعارف وسيع مجال ، وفي صناعة النثر والنظم أبهر بديهة ، وأبهى رويّة ، وأزهى ارتجال» . وأضاف في مقدمته المشار إليها ، أنّ هدفه من تعريب «وقائع تليماك» هو أن يضع بين يدي طلابه نصًّا أدبيًّا فريدًا ، لينتفع به في «سائر البلاد المشرقيّة التلامذة ، وأن يكون كتابًا جيدًا من كتب العربيّة تعتمد عليه في التعليم الأساتذة ، ولا سيّما في الديار المصريّة التي تقدّمت كلّ التقدّم في التعليم والتعلم» .

وكان يرعى طلابه ، ويشرف على ترجماتهم وينقحها ، ويصوّب أخطاءها ، وبرز من طلابه نخبة في مجالات عدّة ، كانت لهم أدوار مهمّة في الحياة السياسيّة والثقافيّة في مصر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر . وأشهر من انصرف منهم إلى التعريب «محمد عثمان جلال» (١٨٢٩-١٨٩٨) ، الذي بدأ عهدًا جديدًا بتعريب النصوص المسرحيّة الفرنسيّة ، والظاهرة اللافتة للاهتمام ليس تعريبه المآسي والملاهي الفرنسيّة المعروفة فقط ، بل استخدام اللهجة العاميّة المصريّة في التعريب ، فهذه ظاهرة سيكون لها أثر مهمّ في العقود اللاحقة ، استقاها «جلال» من الأساليب الخاصّة ببعض المرويّات الموروثة . ولم يتمَّ ذلك بمعزل عن جهود بعض معاصريه في مجال اعتمادها لغة أدب بديلاً عن العربيّة الفصحى .

أول دعوة لاستعمال اللغة العاميّة لغة للكتابة هي دعوة المستشرق الألمانيّ «فيلهم سبيتا» مدير دار الكتب المصريّة في كتابه «قواعد العربيّة العاميّة في

مصر» الذي صدر في عام ١٨٨٠ ، وفي هذا الكتاب شبّه «سبيتا» العربيّة الفصحى باللغة اللاتينيّة ، وتنبأ لها بالموت لعجزها عن التطور ، وحمّلها مسؤولية انتشار الأمّيّة ، واتهمها بأنّها أجهضت ظهور أدب شعبيّ ، ولهذا دعا إلى جمع الأدب العاميّ ، وتكوين لجنة من العلماء لوضع قواعد للغة العاميّة بحيث تصبح صالحة للكتابة الأدبيّة ، وإلى إحلال العاميّة محلّ العربيّة في كلّ لون من ألوان الكتابة والتعبير ، كذلك دعا إلى كتابة العاميّة بالحروف اللاتينيّة ، واتهم الحروف العربيّة بأنّها السبب في جهل الناس بالعربيّة[١] . وجاراه في هذه الدعوة «ويلكوكس» ثم «ويلمور» .

ومن الجدير بالذكر أنَّ الفرنسيّ «جان جوزيف مارسيل» مدير المطبعة التي رافقت الحملة الفرنسيّة كان قد أصدر كتابًا إبّان الاحتلال الفرنسيّ لمصر عن «قواعد اللهجة المصريّة» ، الأمر الذي يؤكد أنَّ الدعوة إلى العاميّة تعود إلى تلك الحِقبة ، لكنها تطوّرت مع الزمن ، وأخذ بها في التعريب «محمد عثمان جلال» . ولكنّ «يعقوب صَنْوع»(١٨٣٩-١٩١٢) أصدر في عام ١٨٧٧جريدة «أبو نظارة زرقا» بالعاميّة المصريّة ، وهي أول صحيفة مصريّة تتبنّى هذا الأسلوب ، وكانت واسعة الانتشار ، وتقرأ من فئات اجتماعيّة مختلفة ؛ لأنّها فكاهيّة ساخرة ، وحسب ادّعاء صاحبها ، كانت تصدر سبعة عشر ألف نسخة من العدد الواحد .

وسرعان ما أصبحت تلك الجريدة محلّ مضايقة من السلطات بسبب نبرتها الانتقاديّة الواضحة ؛ الأمر الذي كان يعرّضها للمضايقة والإغلاق والمنع ، فكان «صَنوع» ، وبخاصّة بعد هجرته إلى باريس ، يغيّر اسمها لتضليل الرقابة ، ويبدو أنّها كانت القدوة ، فيما يخصّ استخدام العاميّة ، لـ «عبد الله النديم» (١٨٣٤-١٨٩٦) في إصدار مجلة «التبكيت والتنكيت» في عام١٨٨١ التي صدرت في الإسكندريّة بالعاميّة والفصحى معًا ، فـ «النديم» مثّل نوعًا من الازدواج ؛ يعبّر

---

(١) تاريخ الفكر المصريّ الحديث ، ج١ ص٣٧٨ .

بالعامّيّة ، لكنّه يدافع عن الفصحى ، وتعليل ذلك أنّه كان يعاني الوضعَ اللغويّ المنقسم بين التركيّة المهيمنة في دواوين الدولة ، والعربيّة التقليديّة المسجوعة ، والإنجليزيّة المعتمدة في التعليم ، ولهذا لجأ إلى العامّيّة[١] .

صرف «جلال» معظم اهتمامه إلى المسرح الذي كانت آدابه تختلط بالآداب السرديّة في تلك الحِقبة ، فنقل كلاسيكيّات الأدب الفرنسيّ ، مثل مآسي «راسين» وملاهي «موليير» . وأصدر مجلدًا ضمّ أربعًا من كوميديّات «موليير» وسمّاها «الأربع روايات من نخب التياترات» . وبعدها بسنوات قليلة أصدر ثلاث تراجيديّات لـ «راسين» ، اختار لها العنوان الآتي : «الروايات المفيدة في علم التراجيدة» . وتشعّب اهتمامه في اختيار النصوص وتعريبها ، فعرّب خرافات «لافونتين» شعرًا ، وسماها «العيون اليواقظ في الأمثال والمواعظ» ثم قصائد «بوالو» الغنائيّة .

وتؤكد بعض المصادر أنّ «جلال» عرّب مسرحيّة «كورني» المشهورة «السيّد» ، وإلى ذلك ، استأثرت الرواية باهتمامه ، فاختار رواية «برنارد آن سان بيير» المعروفة «بول وفرجيني» وعكف على تعريبها ، وأصدرها بعنوان مسجّع هو «الأماني والمنّة في حديث قبول وورد جنّة» وقد أضفى عليها «مسحة عربيّة»[٢] . ومجاراة للسابقين عليه والمعاصرين له ، كان يتصرّف بحرّيّة في معرّباته ، واختار اللهجة العامّيّة لاعتقاده أنّها تقرّب إلى إفهام القرّاء مضامين تلك النصوص وأحداثها . ومن هذه الناحية اعتبر «جلال» من أبرز الذين اختاروا العامّيّة أسلوبًا للتعبير ، وعدّ «جيب» ذلك عملاً جريئًا ؛ لأنّه لم يكن الوقت قد حان للإقدام على ذلك ، وفسّره على أنّه «انفكاك تامّ من أسر الماضي ، وكان دليلاً على روح العصر»[٣] .

---

(١) تاريخ الفكر المصريّ الحديث . ج١ص٣٦٦ .

(٢) دراسات في الأدب العربيّ ، ص٨٣ .

(٣) م . ن . ص٣١ .

يرجّح أنَّ «جلال» وضع في حسبانه ، وهو ينقل الأعمال الفرنسيّة باللهجة العاميّة ، ذائقة المجتمع المصريّ في ذلك الوقت ، فأهمّ ما تتسم به نصوص «راسين» و«موليير» محاكاتها للواقع ، ولهذا عرّبها باللهجة المحليّة لكي «تنسجم وتقاليد جماهير المسرح» ، ذلك أنَّ مدرسة كبيرة من التعريب ظهرت بهدف «إشباع رغبة القرّاء من الوجهة الحسيّة المثيرة للخيال الذي ينفر منه الذوق الأدبيّ ، فكثير من المعرّبين «عبثوا بالنصوص وأفكارها ، مع أن كثيرًا منها كان جيدًا في أصله ، لكن المعرّبين لم يفلحوا في الالتزام بجودتها ، فاتجهوا بها إلى ألوان القصص الشعبيّ المثير الذي يرضي القرّاء ، ويزجي فراغهم ، وبهذا لم يتجه المعرّبون في أعمالهم إلى «القواعد الأدبيّة أو الأصول الفنّيّة للرواية ، وإنّما كان شغلهم إرضاء أذواق الجماهير ، وتلبية رغبات القرّاء الذين لم ينالوا من التعليم حظًا كبيرًا»(١) .

أكد «أسعد داغر» أهميّة الدور الذي قام به «جلال» بقوله : إنّه «قصر قلمه على تمصير المسرح في نطاق واسع ، واستعمل لذلك اللغة العاميّة ، فجمع إلى الصور الغربيّة فنون القصص التقليديّ العربيّ والمصريّ ، إذ ألبس الروايات (المسرحيّات) التي ترجمها عن «موليير» أو عن «فولتير» ثوبًا مصريًا شعبيًا ، وبذل جهدًا كبيرًا لخلق بيئة تناسب الشخصيّات المولييريّة ، وقد راعى بوضعه هذه الملاهي التقاليد الإسلاميّة ، وعادات أهل الشرق . أباح لنفسه حرّيّة النقل وحرّيّة التعبير ، كما أباح لها استعمال اللغة العاميّة والزجل ، وإدخال الفكاهات الشعبيّة الشائعة والحكم الشعبيّة والأمثال السائرة على الألسن ، فكان عمله هذا حلقة مهمّة من حلقات التمصير»(٢) .

سلّط الضوء على دور «جلال» عدد من الباحثين ، وأشادوا به(٣) إلى درجة

---

(١) مصطفى علي عمر ، القصّة وتطورها في الأدب العربيّ ، ص ١١ و٦٧ و٦٩ .

(٢) أسعد داغر ، مصادر الدراسة الأدبيّة ، بيروت ، ج٣ق١ص٨٠٠ .

(٣) عبد الرحمن الرافعي ، عصر إسماعيل ، القاهرة ، ج١ص٢٦١-٢٦٢ وعصر محمد علي ، القاهرة ، ص ٤٦٠ وعمر الدسوقي ، في الأدب الحديث ، القاهرة ، ج١ص١٠٦-١١٦ .

أن وصفه الزيّات بـ «المترجم البارع»[1] . وفيما يخصّ ترجمته لرواية «بول وفرجيني» ، فقد راح يتصرّف في النصّ ، حتى أنّ الأبطال الذين تغيّرت أسماؤهم منحوا أسماء أقرب صوتيًا إلى الأسماء الأصليّة ، بحيث تحمل الطابع العربيّ ، بل أنّ النصّ في مجمله يعدّ سجعًا نثريًا مرصّعًا بأشعار وتأملات فلسفيّة قريبة من الذوق العربيّ[2] أمّا مسرحيّة «طرطوف» لـ «موليير» ، التي عرّبها في عام ١٨٧٣ بعنوان «الشيخ متلوف» ، فلم يكتفِ بتغيير الأسماء واصطناع إحداث مصريّة محليّة ، إنّما سعى فيها إلى أن تجسّد «الهُويّة المصريّة بعمق ينسي القارئ أنه يقرأ عملاً غير مصريّ»[3] . وكانت «طرطوف» من أشهر معرّباته .

أحسن «جلال» في اختيار هذا النصّ المسرحيّ لـ «لموليير» ، فشخصيّة «طرطوف» شخصيّة اعتباريّة ، وتعدّ أنموذجًا للشخصيّة المتقلّبة والمركّبة المزاج التي تجمع بين الفسق وإدعاء التقوى من أجل الظفر بمكاسب الدنيا وملذاتها ، لكنّ هشاشتها الأخلاقيّة تفضي بها إلى نهاية مأساويّة ، عبر مجموعة من المفارقات الساخرة . وسرعان ما أصبحت هذه الشخصيّة أنموذجًا إنسانيًا عامًا ، وإحدى أكثر الشخصيّات شهرة في المسرح الفرنسيّ ، وربّما العالميّ ، إلى درجة أن ارتقت إلى مصافّ النماذج العليا للسلوك المزدوج ، بما يمكن الإحالة عليها في كلّ مجتمع وثقافة ، وللمعرّب فضل إدراجها في الوعي الشعبيّ ، فكانت وما زالت منذ ذلك الوقت دائمة الحضور في المسرح العربيّ .

ومن الجدير بالذكر أن هذه المسرحيّة عرضت أول مرة في أصلها الفرنسيّ على شرف ملك فرنسا في عام ١٦٦٤ فسرّ بها الملك ، لكنه عاد ومنع استمرار عرضها في اليوم التالي ، فخفّف «موليير» اللهجة الانتقاديّة للنصّ ، وقدّمها في

---

(٢١) أحمد حسن الزيّات ، تاريخ الأدب العربيّ ، بيروت ، ص٥١٠ .

(٢) الترجمة والتبنّي ، ص ٦٠ .

(٣) محمد بدوي ، المسرحيّة العربيّة ، انظر : تاريخ كمبردج للأدب العربيّ : الأدب الحديث ، ص٤٨٠ .

عام ١٦٦٧ بعنوان قريب، لكنها سرعان ما منعت مرة أخرى، فقام أخيرًا في ١٦٦٩ بتجريد النصّ من كثير ممّا به من سخرية ونقد جريئين. وهذه الصياغة الأخيرة هي التي عُرفت وشاعت، وقام «جلال» بتعريبها.

ويبدو أن النظائر التاريخيّة ممكنة الوقوع أحيانًا، فـ «يعقوب صَنْوع» كان يتماهى مع شخصيّة «موليير» فيما الخديوي «إسماعيل» يتماهى مع الملك الفرنسيّ، حتى إن «صَنْوع» كان يلقّب بـ «موليير مصر»، وبدأ يعرض مسرحيّاته الانتقاديّة التي يحاكي بها الكاتب الفرنسيّ أمام الخديوي، الذي سرعان ما استبدّ به الغضب، كما استبد بالملك الفرنسيّ، فأمر بإغلاق مسرحه، وراح يعيش متشرّدًا منفيًا من ذلك الوقت.

تابع مسار «جلال» عدد كبير من المعرّبين، إلى درجة ستصبح فيها هذه القضيّة موضوعًا لمزيد من الآراء والنقاشات طَوال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وبخاصّة عند «صَنْوع»، الذي وصف بأنّه «أول من استعمل القلم الدارج عند عامّة المصريّين في الكتابة، فتبعه كثير من الكتّاب الذين أنشؤوا صحفًا شتّى بالقلم العامّيّ في جميع الأقطار العربيّة شرقًا وغربًا»[1]. وحسب قول «لويس عوض»، فإنَّ «جلال» هو «الرائد الذي عبّد الطريق بالعامّيّة لـ «يعقوب صَنوع» أولاً، ثم لسليم النقاش ثانيًا، ثم لعبد الله النديم ثالثًا»[2].

وكان «مارون النقاش» (١٨١٧-١٨٥٥) قد اهتم بالتعريب قبل الجميع، واشتهر فيما بعد «أديب إسحاق»(١٨٥٦-١٨٨٥)، الذي واصل مسار التعريب الذي يعتمد على الأسلوب السهل، وكلّ هذا لم يلغِ اتجاها آخر من تلامذة «الطهطاوي» الذين «لم يتحرّروا من السجع والبديع، بل ظلّوا يكتبون بهما المعاني الأوربيّة، ومن الغريب أنّهم كانوا يقرؤونها بلغة سهلة يسيرة، ثم ينقلونها

---

(١) تاريخ الصّحافة العربيّة، ج٢ص٢٨٤.

(٢) تاريخ الفكر المصريّ الحديث، ج١ص٢٨٢.

إلى هذه اللغة الصعبة العسيرة المملوءة بضروب التكلّف الشديد ، فتصبح شيئًا مبهمًا لا يكاد يفهم إلاَّ بمشقّة»[1] .

أصبح الحديث عن ترجمة أمينه غير ممكن ، فسُنن التعريب الجديدة شاعت ، ولدينا شاهد عِيان ينتمي إلى تلك الحِقبة ، ويمتثل لتلك السُنن ، وهو «خليل رينه» الذي أورد في مقدمة رواية «ناجية» التي أصدرها في عام ١٨٨٤ ما يأتي : «رأيت أن أتحف خلاّني برواية غراميّة الموضوع ، أدبيّة المغزى ، كنت طالعتها في اللغة الفرنساويّة تحت عنوان «خريستين»(كريستين) ، وهي لا تزيد على العشر صفحات ، فبسطتها ما احتمله المقام ، وزدت في نكاتها ، وغيّرت ما لم أجده موافقًا لذوق العصر ، وخالفت المؤلّف في روايتها ؛ فنفيت التنجيم بعد أن أثبتّه . فلست أعرف ماذا أسمّيها أتعريبًا أم تأليفًا؟ على أنني أرى أن اسم التأليف أليق بها من التعريب ، فإنَّ من تصفّح أصلها بعد مطالعتها ، يرى ما بينهما من الفرق الواضح ، والبعد الشاسع»[2] .

تم تغيير عنوان الرواية ، ولم ترد إشارة إلى مؤلفها الأصليّ سوى لغة الرواية وهي الفرنسيّة ، وفيما كانت أقرب إلى القصّة القصيرة بسط «خليل رينه» أحداثها ليجعل منها رواية ، وحذف ما رآه مخالفًا لذوق المتلقّي العربيّ في ذلك الوقت ، وأدخل أفكارًا جديدة من عنده ، وتخلّص من أفكار المؤلف ، وصار هو بنفسه أمام وضعيّة جديدة ، هل ينسب الرواية لنفسه أم لصاحبها؟ اختار ببساطة الحلّ الأول . ولهذا الأمر تداعيات خطيرة ، منها تغييب التأليف الأصليّ من ناحية المؤلف والعنوان والتلاعب الكامل بالنصّ .

تمّت عمليّة سطو علنيّ على نصّ أدبيّ ، فأُخرج من سياق ومُلكيّة ، وأُدرج في سياق ومُلكيّة أخرى ، ولا يُحتمل هذا الأمر في التقاليد المعاصرة الخاصّة بالترجمة ، ولكنه كان ممارسة عاديّة بكلّ معنى الكلمة في النصف الثاني من

---

(١) الأدب العربيّ المعاصر في مصر ، ص١٧١ .

(٢) خليل رينه ، ناجية ، بيروت ، ١٨٨٤ ، انظر المقدمة .

القرن التاسع عشر وشطر كبير من القرن العشرين ، لجأ إليه من قبلُ بدرجات متفاوتة نخبة من المعرّبين مثل : محمد مصطفى ، وبطرس البستاني ، وأحمد الفاغون ، والطهطاوي ، ومحمد عثمان جلال ، وصولاً إلى حافظ إبراهيم ، والزيّات ، والمنفلوطي ، وغيرهم ، ممن سترد الإشارة إلى معرباتهم .

وفضلاً عن تغيير العنوان تُلمس رغبة المعرّب في مشاركة المؤلف ملكيّة روايته ، كما ظهر ذلك واضحًا في تعريب «البستاني» لرواية «دانيال ديفو» المشهورة «روبنسون كروزو» ، التي عرّبت بعنوان «التحفة البستانيّة في الأسفار الكروزيّة» . وعلى هذا كان «رينه» يتحدّث عن الأمر على أنه حالة مقبولة . يدعم هذا الاعتراف نسق التعريب إبّان تلك الحِقبة : وهو أنَّ النصوص الأجنبيّة هي التي ينبغي أن تمتثل للذائقة والأسلوب الشائعين آنذاك ، وليس العكس ، فإذا كان ثَمّةَ تأثير فهو تأثير معكوس . وقد شخّص «الرافعي» هذه الظاهرة ، فأكد أنَّ «أكثر الكتب المترجمة إلى العربيّة إنّما تطمس على اسم المترجم قبل أن تكشف عن اسم المؤلف ، فلا يحيا الميّت إلاَّ بموت الحيّ ، وهم في أكثر ما يصنعون لا يعدون أن يصحّحوا العاميّة أو يفصّحوا بها قليلاً ، فيستوي في صنعة البيان أن يكون ناقل الكتاب هذا أو ذلك ، لأنّهم سواسية ، ولا تؤتيك كتبهم أكثر ممّا يؤتيك الاسم المعلّق على مسمّاه»(١) .

وترد في أدبيّات القرن التاسع عشر إشارات كثيرة تفضح عدم امتثال المترجمين لقواعد الترجمة الأمينة ، من ذلك أنه أخذ «يعقوب صروف» (١٨٥٢-١٩٢٧) على «زكي نوفل» تعريبه لرواية «جورج سبيرو» للفرنسيّ «فلاماريون» ، فقال بأنّه «أكثر من التصرّف فيها ، حتى صارت كأنّها عربيّة الوضع»(٢) ، وتفسير ذلك عدم الاهتمام بالأصول ، إنّما إشباع رغبات متزايدة

---

(١) مصطفى صادق الرافعي ، وحي القلم ، القاهرة ، ج٣ص٣٦١ .

(٢) يعقوب صروف ، المقتطف ، ديسمبر ١٩٠٧ مجلد ٣٢ص ١٠٢٧ نقلاً عن علي شلش ، نشأة النقد الروائيّ في الأدب العربيّ الحديث ، القاهرة ، ص٨٤ .

لجمهور أدبيّ وجد في هذا الفنّ استمرارًا للتقاليد الشفاهيّة التي ما زالت قائمة آنذاك ، فكما كان الراوي الشعبيّ يتصرّف في غالب الأحيان بالمتون الأصليّة للمرويّات السرديّة ، بدأ المعرّب يقوم بالدور نفسه .

وتشكّى «جورجي زيدان»(١٨٦١-١٩١٤) من ظاهرة التصرّف المفرط في النصوص الأجنبيّة ، واحتجّ بشدّة على المعرّبين لإهمالهم أسماء المؤلفين الأصليّين في عمليّة التعريب ، وقال معبّرًا عن إحساس بالمهانة ، أنّ المعرّبين «ما يزالون يهملون اسم المؤلف الذي يترجمون روايته ، وقد أخذنا عليهم ذلك غير مرّة ، فنعيد قولنا : إنّ المترجم مطالب شرعًا وعرفًا بأن يذكر اسم المؤلف الذي نقل عنه كما يذكر اسم كتابه . والقارئ إذا طالع رواية فكأنه يخاطب مؤلّفها ، فلماذا يريد أدباؤنا أن يحرموا القراء من معرفة أسماء مخاطبيهم؟»(١) .

ثم أكد «عبد المحسن طه بدر» أنّ معظم المعرّبين آنذاك لا يكشفون عن ثقافة أدبيّة ناضجة ، ولا يقدّرون قيمة الإنتاج الذي يقدّمونه ، ولا يفهمون معنى الترجمة ، وإنّما كانوا أشبه بتجّار يلبّون حاجة السوق ، ويقدّمون إليه بضاعة فجّة أحيانًا ، ومسروقة أحيانًا ، ومشوّهة في أغلب الأحايين ، وأغلب ما عُرّب من الروايات كان من نتاج العصر الرومانسيّ في الأدب الأوربيّ ، وقد ساد التيّار الرومانسيّ في الأدب الغربيّ في النصف الأول من القرن التاسع عشر ، وحينما عرّب المترجمون الفنون الروائيّة لم يهتموا بالإنتاج الأكثر جودة ، وإنّما اهتموا بكتّاب أكثر شعبيّة وشهرة مثل «والتر سكوت» و«إسكندر دوماس» وغيرهما ، ممّن تتصف رواياتهم بالبدائيّة والشعبيّة ، واهتمّوا بأعمال صغار الكتّاب الذين خضعوا لما في الرومانسيّة من حرّيّة وعاطفة وجموح وخيال ، وقدّموا لذلك نوعًا من الروايات تتّجه إلى الجماهير الشعبيّة ، وترضي نزعتها الخياليّة المتعطّشة إلى الغريب والمدهش من ناحية ، وإلى الحبّ المغرق في العاطفة والخيال من ناحية أخرى .

---

(١) جورجي زيدان ، الهلال ، يناير ١٩٠٧ ص٢٥٦ نقلاً عن علي شلش ، ص ٨٧ .

وتأثرت هذه الروايات بأدب العصور الوسطى ، وظهرت في القرنين السابع عشر والثامن عشر ، ويجمع بينها طابع المغامرة والحبّ والخيال العاطفي ، ولهذه الروايات ميزات ، كما يقول أدوين موير ، منها أنها تعتمد إثارة فضول القارئ ؛ لأنّها تقدّم له سلسلة عجيبة من الحوادث التي لا ارتباط بينها ، وهي تتّفق مع رغباته وليس مع معرفته ، والنهاية في الغالب تكون سعيدة ، والأبطال فيها إمّا أخيار بصورة مطلقة أو أشرار بصورة مطلقة ، والبطل الخيّر يمرّ بسلسلة من الأخطار والمغامرات ، والشخصيّات لا ترسم بعناية ؛ لأنّها خاضعة للحدث الذي يتمّ التركيز عليه ، وغالبًا ما يهرب البطل من الحياة لكنه يرجع في النهاية إليها ليتمتّع بها دون أن يصاب بأذى ولو كان ضئيلاً . ويمكن أن يحدث الموت في هذه الروايات ، ولكن الأشرار وحدهم هم الذين يموتون أو يقتلون ، وقد يضحّي المؤلف ببعض الأخيار في سبيل رجوع البطل إلى شاطئ الأمان والنجاح ، وهذه الروايات بعمومها لا تتمتع بقيمة أدبيّة كبيرة إلاّ في أحوال نادرة .

ويضيف «بدر» أن المعرّبين كانوا يستجيبون لذوق الجمهور ، فأدّى الأمر إلى الحفاظ على طابع السرد الذي يميّز الحكايات الشعبيّة ، فاتجهوا في غالب الأحيان إلى حذف الحوار ، وتفاصيل الصور في الحدث ، مكتفين بذكر الخطوط العريضة للأحداث ، ومستبدلين بالحوار السرد كما أنهم خضوعًا منهم للذوق الشعبيّ كثيرًا ما يترجمون المواقف الحسّاسة بالشعر ، ويستشهدون به في رواياتهم . . وقد جاء بناء العقدة في هذه الروايات أقرب إلى بناء العقدة في القصص الشعبيّ ، من حيث تراكم الحوادث وتراكبها واقتصار المغامرة فيها على الوقائع الحربيّة[1] .

لم تقتصر هذه الظاهرة على فئة قليلة من هواة التعريب ، إنّما انخرط فيها

---

(١) عبد المحسن طه بدر ، تطور الرواية العربيّة الحديثة في مصر ١٨٧٠-١٩٣٨ ، القاهرة ، ص١٢٣ و١٢٨ و١٣١ و١٣٢ و١٣٢-١٣٣ و١٣٥و١٤٨ .

عدد كبير من المعرّبين المشهورين في عمليّة مزدوجة جمعت بين التعريب والتأليف ، فصعُب التفريق فيه بين الجزء المؤلَّف والجزء المعرَّب من تلك الأعمال التي ازداد إقبال القرّاء عليها ، وكانت سوقها رائجة ، وطباعتها متواصلة ، ولم تكبح أعراف الترجمة أحدًا من المعرّبين ، فمضَوا في سلخ النصوص وتمزيقها ، وإعادة إنتاجها لإشباع حاجات التلقّي الأدبيّ ، وشمل ذلك الرواية والمسرحيّة .

وممن اشتهر بذلك «رزق الله حسّون» الذي بدأ ينشر معرّباته بداية من عام ١٨٦٧ ، و«لويس صابونجي» الذي بدأ التعريب عن الفرنسيّة في عام ١٨٦٩بمسرحيّة «شاؤول وداود» ، و«شاكر شقير» الذي عرّب وألّف ما يزيد على٣٠ عملاً أدبيًا بين رواية ومسرحيّة بداية من عام ١٨٦٩ ، ثم «نجيب حبيقة» الذي ترك أكثر من ١٥ مؤلفًا موزعًا بين التأليف والتعريب ، و«نجيب إبراهيم طراد» الذي ناظر «حبيقة» في غزارة الإنتاج الأدبيّ ، و«جرجيس زويّن» ثم «أديب إسحاق» الذي بدأ بتعريب مسرحيّة «أندروماك» لـ «راسين» في عام ١٨٧٥ ، وتوالت معرَّباته بعد ذلك ، و«سليم النقاش» ، و«نجيب حداد» الذي وصفه «الزيات» بـ «الأديب الكبير والصحفيّ البارع والمترجم القدير»[١] .

وانخرط في هذه الممارسة الثقافيّة الكاتب «فرح أنطون» الذي ترك ثروة هائلة من الأدب السرديّ المؤلّف والمعرّب ، لا يقلّ عن نظرائه ، إلى درجة قال فيها «سلامه موسى» بأننا «لا نعرف أديبًا ممّن يؤبه به في مصر لم يتأثر بأحسن التأثيرات من «فرح أنطون» ، وكثير من النزعات الحسنة في أدبنا يعود إليه»[٢] . ثم القسّ «توما أيوب» الذي ترك ما لا يقل عن ستين أثرًا أدبيًا متنوّعًا بين التأليف والتعريب ، في مجال الرواية والمسرح ، وينطبق على أقرانه المذكورين ما وصفه به «طرّازي» من أنّه «كان له الباع الطويل في الترجمة والتصرّف في

---

(١) تاريخ الأدب العربيّ ، ص ٥١١ .

(٢) نقلاً عن مارون عبود ، المؤلفات الكاملة ، بيروت ، ج٢ص٤٦٥ .

العبارات الفرنجيّة فيفرّغها في قوالب عربيّة لا يشمّ منها القارئ شيئًا من رائحة الأصل»[1] .

وما دمنا نهدف إلى رسم المناخ الثقافيّ العامّ الذي أخضع النصوص الأجنبيّة لذائقته السائدة بدل أن يخضع هو لذائقة النصوص الأجنبيّة ، فلا يجوز لنا أن نتخطّى الصورة التي كانت عليها عمليّة اقتباس النصوص المسرحيّة وتعريبها وتمصيرها ، وهي عمليّة عاصرت تعريب الروايات ؛ لأنّها أسهمت في إشاعة المناخ الثقافيّ الذي صاغ وعي المعرّبين في اختياراتهم ، وفي الأساليب التي اتبعوها ، فما اتّبعه المعرِّبون في النصوص المسرحيّة اتّبعوه في النصوص السرديّة ، وهو ما يثبت أنَّ السياق الثقافيّ كان هو المحدّد لنوع العلاقة بالآداب الأجنبيّة .

قدّم «محمد يوسف نجم» مسحًا وافيًا لحالة التعريب المسرحيّ ، فكشف الدرجة التي خضعت فيها المعرّبات للذائقة السائدة ، وقرّر أنّ أساليب الكتّاب قد تباينت في تعريب المسرحيّات ، فمنهم - وهم الكثرة الغالبة - من «كان يتناول المسرحيّة ويحاول تقريبها من الذوق الشعبيّ ، فيعنى بإبراز حوادثها الرئيسة ، ويتناول الحوار بالتلخيص أو الحذف ، ويغيّر النهاية أحيانًا ، ويضيف بعض مواقف الغناء ، وذلك ليلاقي ذوق الجمهور الذي كان يطلب في المسرحيّة صفات خاصّة تتفق ومُثُله وثقافته وتجاربه» .

ويؤكد أنَّ كثيرًا من هذه المسرحيّات فُقِد ، وما وصل مطبوعًا «لا يذكر المعرّبون الأسماء الحقيقيّة له ، ولا الأصل المنقول عنه» . ويدلّل على ذلك بأمثلة كثيرة مثل : مسرحيّة «الجاهل المتطبّب» التي عرّبها «محمد مسعود» عن «موليير» وعرضت في عام ١٨٨٩ ، وتصرّف فيها ، فكان يُطنب حيث كان المؤلّف في الأصل يوجز ، وأحيانًا ينحرف عن طبيعة مسرح «موليير» بما فيه رسم الشخصيّات وتقديمها ، ويحذف مشاهد كاملة ، ويغيّر في الأسماء ، ويتدخّل في

---

(١) تاريخ الصّحافة العربيّة ، ج٢ ص٢٤٠ .

الإيقاع الختاميّ للمسرحيّة ، أمّا مسرحيّة «هوراس» التي عرّبها «سليم النقاش» في عام ١٨٦٨ بعنوان «مي» ، فقد تصرّف فيها تصرفًا كبيرًا ، إذ عبث بالحوادث ، ونثر فيها الأشعار استجابة للذوق الشعبيّ في عصره ، ولم يكتف بذلك ، إنّما أعلن أنّه قام بتأليفها ، مقتبسًا فكرتها عن «الفرنجيّة» بعد مخالفة الأصل ، وإضافة الأشعار الموافقة للذوق العربيّ ، وهذا -كما يقول «نجم»- نوع من الترجمة المشوّهة التي لم تدرك معنى المأساة الكلاسيكيّة وشروطها ، إلى ذلك فأسلوب التعريب يقوم على السجع المتكلّف والأغاني والألحان والأشعار التي نثرت هنا وهناك لأدنى مناسبة .

ووقع الأمر نفسه مع مسرحيّتي «السيد» و«سينا» بتعريب «نجيب حداد» . أمّا مسرحيّة «الملك متريدات» لـ «راسين» بتعريب «أبي الخليل القباني» التي ظهرت في عام ١٨٨٤ بعنوان «لباب الغرام» على أنّها من تأليف «القباني» ، فلم ترد أية إشارة إلى أنها لـ «راسين» ، فـ «القباني» أخذ الحوادث والأفكار الأصليّة ثم صاغها بأسلوبه الخاصّ دون أن يتقيّد بشيء ، وتكرّر الأمر مع مسرحيّة «أندروماك» . أمّا تمصير «محمد عثمان جلال» لمآسي «راسين» ، فقد جاء زجلاً شعريًا على غرار مسرحيّات «موليير» ، وفي كلّ ذلك أُلبست النصوص الأصليّة ثوبًا مصريًا شعبيًا ، وفيما كانت المآسي الراسينيّة تخضع للقواعد الكلاسيكيّة الخاصّة بالتراجيديا ، فهمها «جلال» على أنّها «شيء أشبه بالفَرَج بعد الشدّة ، وبلوغ الفرح بعد مدّة» كما جاء في مقدمته لها ، مذكرًا بالحكايات الشهيرة في المرويّات التي جمعها «أبو المحسّن التنوخي» قي القرن الرابع الهجريّ/ العاشر الميلاديّ .

ولم تكن هذه الظاهرة مقتصرة على المعرّبات الفرنسيّة ، فالتعريب من الإنجليزيّة لا يقل عنها سوءاً كما ذُكر ، فقد عرِّبت مسرحيّة «روميو وجوليت» من طرف «نجيب حدّاد» بعنوان «شهداء الغرام» ، وفيها وفي غيرها «استنّ نجيب حدّاد سُنّة غير حميدة ، كان فيها قدوة سيّئة لمن عاصره أو تلاه من المترجمين ، ففي ترجماته أباح لقلمه العبث والتشويه ، وراح يخرج على الأصل ، وداعب

خيال جمهور حظّه ضئيل من الثقافة ، واختصر اختصارًا مجحفًا ، وتصرف على هواه» . وتكرر الأمر ذاته مع مسرحيّة «مكبث» التي عرّبها كلّ من «عبد الملك إبراهيم» و«إسكندر جرجس» ، ومسرحيّة «هاملت» التي عرّبها «طانيوس عبده» ، فلم يترك طريقة من طرق التشويه إلاّ وجرّبها في هذه المسرحيّة ، وبخاصّة أنّه كان صاحب مدرسة في المسخ والتشويه ، ولم تسلم منها قصّة (رواية) أو مسرحيّة تناولها قلمه بالترجمة» . وظهرت مسرحيّة «عطيل» بتعريب هزيل مشوّه دون ذكر للمعرّب ، وذلك أمر لازم أعمال «موليير» على يد نجيب حدّاد ، وإسكندر صيقلي ، وشمل مسرحيّات «هوغو» وغيرها[١] .

كان «نجيب حدّاد» ١٨٦٧-١٨٩٩) الذي لم يعمّر طويلاً ، من أكثر المعرّبين شهرة ونشاطًا ، وحصد كلّ ذلك من قدرته على تكييف الآداب الأجنبيّة لمقتضيات الذائقة السائدة في القرن التاسع عشر ، ومع أنّ «شيخو» وصفه بأنه كان «متضلّعًا بالكتابة ، يجمع في إنشائه بين متانة العبارة وسهولتها . . واشتهر بإنشاء الروايات أو تعريبها»[٢] فإنّه أدرك حاجة المتلقّي في زمنه ، واستجاب لها ، فأخضع المعرّبات للذوق السائد ، ولاقى إقبالاً ونجاحًا كبيرين ؛ فعرّب : مسرحيّة «البخيل» ، و«الطبيب رغم أنفه» (سماها «الطبيب المغصوب») لـ«موليير» ، و«السيد» لـ«كورني» ، و«هرناني» لـ«هوغو» (سماها «حمدان») ، ثم «روميو وجوليت» لـ«شكسبير» التي جعل عنوانها «شهداء الغرام» ، ومُثّلتْ في عام١٨٩٠ ، ثم نشرت بعد عشر سنوات من ذلك ، وكان النصّ المعرّب يحمل «جميع خصائص شعر الغزل العربيّ»[٣] . وعرّب رواية «الفرسان الثلاثة» لـ«إسكندر دوماس» ، ورواية «صلاح الدين» لـ«والتر سكوت» التي تصرّف فيها

---

(١) المسرحيّة في الأدب العربيّ الحديث ، ص١٩٦-١٩٧ و٢٠٠ و٢٠٢ و٢٠٤ و٢٠٥ و٢٠٦ و٢١٠ و٢١٨ و٢٢٨ و٢٤١ .

(٢) تاريخ الآداب العربيّة في القرن التاسع عشر ، ج ٢ص ١٦١ -١٦٢ .

(٣) المسرحيّة العربيّة ، ص ٤٨٠ .

«وسبكها في قالب التشخيص»[1] . ثم قام بتعريب أعمال أخرى كثيرة يصعب الفصل فيها بين التعريب والتأليف مثل : الرجاء بعد اليأس والمهدي وثارات العرب وغصن البان ، وغيرها . ويعدّ أمر تحويل نصّ روائيّ بوساطة التعريب إلى نصّ مسرحيّ كما حصل لـ «رواية صلاح الدين» لـ «سكوت» على يد «حدّاد» سابقة في التعريب ، وسيمرّ وقت طويل قبل أن يتجرأ «المنفلوطي» على تحويل نصّ مسرحيّ إلى رواية ، كما سنرى .

كان المسرح كالرواية قد شغف بهذه الظاهرة ، وأصبح أمر التفكير بغيرها غير محل اهتمام ، وقد انتهى «شوقي ضيف» إلى وصف الأمر بالصورة الآتية : «كانت الفرق الشاميّة التي وفدت إلى مصر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، تمثّل مسرحيّات فرنسيّة ممصّرة حتى يتذوقها الجمهور ويجد فيها متاعه ، والتمصير يقلّ أو يكثر حسب مَن يقوم به ، فتستبدل بالأسماء الأصليّة أسماء مصريّة ، وقد تستبدل الحوادث نفسها ، ولا مانع أحيانًا من استخدام الأسلوب المنمّق بالسجع والشعر . . . وكان التمصير في المسرح أوسع جدًا من التمصير في القصّة (الرواية) ، حتى لتنقطع العلاقة أحيانًا بينها وبين الأصل ، وأسرف الممصّرون في وضع الأشعار التي تغنّى في المسرحيّات ، حتى يرضُوا ذوق الجمهور»[2] .

وفي ذلك كان المعرّبون يستجيبون لمهيمنات التلقّي الأدبيّ في عصرهم ، ولم يقتصروا على ذلك ، فقد عادوا القهقرى للبحث عن نصوص تعود إلى قرون خلت لكي يجدوا فيها ما يوافق رغباتهم وتصوّراتهم ، وطلبات جمهورهم ، فوجدوا ضالتهم في «راسين» (١٦٣٩-١٦٩٩) و«كورني» (١٦٠٦-١٦٨٤) و«موليير» (١٦٢٢-١٦٧٣) ، بل أنَّ المعرّبين الذين اهتموا بالرواية عادوا على «سيرانو دي بيرجراك» (١٦١٩-١٦٥٥) وسواه للعثور على ما يناسبهم . ولم

(١) تاريخ الآداب العربيّة ، ج ٢ص ٣٤١ .

(٢) الأدب العربيّ المعاصر في مصر ، ص ٢١٣ .

يعنَ أحد بالرواية الأوربيّة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، إذ غفلوا عن النصوص المعاصرة لهم ، وذهبوا للبحث عمّا يمكن تجريده من خصائصه الفنّيّة لينسجم مع مروياتهم السرديّة .

٥. التعريب والامتثال لنسق المرويّات السرديّة:

شهد النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، والعقود الأولى من القرن العشرين نشاطًا محمومًا من التعريب الروائيّ ، لكنّه تعريب انصاع لنسق المرويّات السرديّة العربيّة بناءً وأسلوبًا ، وكان يلبّي حاجة الذوق المتمرّس بتلقّي تلك المرويّات طَوال ألف عام . ومن أوائل ما ظهر تعريب «بطرس البستاني» لرواية «روبنسون كروزو» لـ«ديفو»عام ١٨٦١ ، بعنوان «التحفة البستانية في الأسفار الكروزية» ، وإن وردت إشارة غير موثّقة في كتاب «تاريخ كمبردج للأدب العربيّ» بأنَّ ترجمة عربيّة مجهولة المترجم ، ظهرت للرواية بمالطة ، في سنة ١٨٣٥[1] ، ولكن لم نعثر على تأكيد لذلك ، فقد جاء الخبر مجردًا عن أيّ سند له صلة بتاريخ الأدب أو فهارسه خلال تلك الفترة وما تلاها .

ثم ظهر تعريب «أحمد الفاغون» لرواية «آخر بني سراج» لـ « شاتوبريان» ، وأصدرها بعنوان «الجوهر الوهاج المنفوسي في غرائب ابن السراج الأندلسي» ، وقد طبعت في الجزائر في عام ١٨٦٤ ، وهي نفسها التي أعاد «محمد المشيرفي» تعريبها ، بعنوان «خاتم عقد بني سراج» ، وظهرت بتونس في عام ١٩٠٩ ، ثم ظهر تعريب أول لرواية «الكونت دي مونت كريستو» لـ «إسكندر دوماس» في بيروت ، قام به «سليم صعب» في عام ١٨٦٦ ، ونشر في مجلة «الشركة الشهريّة» .

وصدر بعد ذلك تعريب «الطهطاوي» لرواية «فينلون» في عام ١٨٦٧ في بيروت ، ثم ظهر تعريب ثانٍ قام به «بشارة شديد» لرواية «الكونت دي مونت

---

(١) تاريخ كمبردج للأدب العربيّ ، مرجع مذكور ، ص ص٣٨ وص ٥٤ .

كريستو» في عام ١٨٧١ طبع في القاهرة ، ثم تعريب «محمد عثمان جلال» لـ«بول وفرجيني» في عام ١٨٧٢ ، وتعريب «يوسف فرنسيس» لإحدى روايات «جول فرن» ، وهي «الرحلة الجويّة في المركبة الهوائية» التي صدرت في بيروت في سنة ١٨٧٥ ، فتعريب «سليم نقاش» و«أديب إسحاق» لرواية «الانتقام «لـ«أرنست رينان» التي صدرت في ١٨٨٠ . وبعد سنة من ذلك عرّب «قيصر زينية» رواية «الكونت دي مونتغوميري» لـ «إسكندر دوماس» . وفي سنة ١٨٨٢ عرّب «جميل نخلة مدور» رواية «شاتوبريان» الموسومة «أتالا ورنيه» وأصدرها في بيروت ، ثم صدر تعريب «إسكندر عمون» لرواية «جول فرن» المسمّاة «الرحلة العلميّة في قلب الكرة الأرضيّة» في الإسكندرية ١٨٨٥ . وأخيرًا- وليس آخرًا- عرّب «نجيب غرغور» رواية «البؤساء» لـ «فكتور هوغو» وأصدرها أيضًا في الإسكندريّة في عام ١٨٨٨ ، ثم صدرت لها طبعتان أخريان بتعريبين مختلفين فيما بعد .

هذا إنّما هو أنموذج فحسب من سيل المعرّبات الذي غزا الحياة الثقافيّة ، واستجاب لذائقتها الأسلوبيّة والتخيّليّة ، ولم تتوافر فيه شروط الترجمة الأدبيّة الدقيقة ، إنّما كان يحاكي الآداب السرديّة الشائعة في الأدب العربيّ ، دون أن يُثار سؤال الدقّة والأمانة فيما يعرّب ، الأمر الذي يبرهن على أنَّ النصوص الأجنبيّة كانت تمتثل على أيدي المعرّبين ، للصيغ والأساليب المتداولة والمعروفة في المرويّات المتداولة في تلك الفترة . وفي خطّ موازٍ كانت المجلات المعنيّة بالروايات تعرّب كثيرًا من النصوص وتسارع إلى نشرها ، وما يلاحظ هو تصرّف المعرّبين المبالغ فيه في كلّ ما يخصّ تلك النصوص ، بما في ذلك اختيار عنوانات بديلة استجابة للصيغ السجعيّة المعروفة في النثر العربيّ القديم .

وبالإجمال فقد صدر ما يقرب من ثمانين رواية قائمة بنفسها بصورة كتب مستقلّة ، فضلاً عمّا نشر في الصحف والمجلات المتخصّصة التي سنضع لها بعد قليل جدولاً خاصًا وذلك بين عامي ١٨٦١و١٩١٤ . وأبرز من عُرّب لهم : جورج أوهنه وهنري بوردو والكونتس داش وإسكندر دوماس الأب وبونسون دو تيراي وبرنارد آن سان بيير وبيير ديكورسيل ومونتيبان ورينان وميشيل زيفاكو وأوجين

سو وشاتوبريان وجول فرن وفينلون ومورس لبلان وهنري لامنس وبيير لوتي وجول ماري وميشيل مورفي وفيكتور هوغو . وقد شاعت أعمال هؤلاء الكتّاب ، وجلّهم من كتاب الإثارة العاطفيّة أو التاريخيّة وليس لهم حظّ كبير في الآداب الأوربيّة الرفيعة ، وأقبل المعرّبون عليها يغرفون منها ما شاؤوا ، من ذلك مثلاً أنه عُرّب لـ «إسكندر دوماس الأب» ست عشرة رواية ، ولـ «ميشيل زيفاكو» عشر ، ولـ «جول فرن» أربع ، وهو أمر اطّرد عند معظم الأسماء التي أشرنا إليها ، ومعظمها من الأدب الفرنسيّ ، وتتجلّى فيها روح المغامرة والمخاطرة ، وهو ما تميّزت به الحكايات الخرافيّة العربيّة والسير الشعبيّة .

ولم يلتفت أحد من المعرّبين إلى صفوة النصوص الروائيّة التي صدرت في القرن التاسع عشر لروائيّين يمثلون الهُويّة السرديّة الحقيقيّة للأدب الغربيّ في هذه الفترة ، مثل «ديكنز» (١٨١٢-١٨٧٠) و«راسكين» (١٨١٩-١٩٠٠) و«مريدث» (١٨٢٨-١٩٠٩) في بريطانيا ، و«ستندال» (١٧٨٣-١٨٤٢) و«بلزاك» (١٧٩٩-١٨٥٠) و«فلوبير» (١٨٢١-١٨٨٠) و«جورج صاند» (١٨٠٤-١٨٧٦) في فرنسا ، و«دوستويفسكي» (١٨٢١-١٨٨١) و«تولستوي» (١٨٢٨-١٩١٠) و«تورجنيف» (١٨١٨-١٨٨٣) في روسيا ، وأغفلوا كبار الكتاب في ألمانيا ، وإيطاليا ، وأمريكا .

لم يقتصر الأمر على إصدار الروايات على شكل كتب ، فالمجلات المعنيّة بالأدب ، وبخاصّة السرديّ منه ، اهتمت بالرواية اهتمامًا واضحًا ، نشرًا ونقدًا وعرضًا وتنويهًا . وبين عامي ١٨٧٦و١٩١٤ أشارت ثماني مجلات أدبيّة ونوّهت بـ ٢٣٣ رواية . منها ٤٦ صدرت قبل عام ١٩٠٠ ، و١٨٧ بعد ذلك ، وقبل عام ١٩١٤ ، علمًا أنّ معظم تلك المجلات صدر في السنوات الأخيرة من العقد الأخير للقرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ، الأمر الذي يكشف عن سبب تزايد الروايات بعد عام ١٩٠٠ . والمسرد الآتي يورد تلك المجلات ، وسنوات صدورها . وما أشارت إليه من روايات في القرن التاسع عشر . والسنوات الأربع عشرة الأولى من القرن العشرين .

مسرد خاصّ بأهم المجلات المعنيّة بالرواية بين ١٨٧٦ و١٩١٤

اسم المجلة	تاريخ الصدور	العدد الكليّ للروايات المعرّبة	ما نشر قبل عام ١٩٠٠	ما نشر بين ١٩٠٠-١٩١٤
المقتطف	١٨٧٦	٥٢	١٨	٣٤
الهلال	١٨٩٢	١٢٢	٢٥	٩٧
البيان	١٨٩٧	٣	٢	×
الضياء	١٨٩٨	٤	١	٣
المشرق	١٨٩٨	١٨	×	١٨
المنار	١٨٩٨	٢٩	×	٢٩
العرفان	١٩٠٩	٢	×	٢
البيان	١٩١١	٤	×	٤
المجموع		٢٣٣	٤٦	١٨٧

وقع نوع من التداخل الكامل الذي لا سبيل إلى فكّه بين ثلاثة ضروب من التعبير السرديّ : المرويّات الشعبيّة والخرافيّة ، والروايات المؤلّفة ، والمعرّبات . وكانت المعرّبات قد خضعت في كيفيّة تعريبها إلى الضرب الأول ، ونسجت عالمها وأسلوبها على منوال تلك المرويّات ، وشيئًا فشيئًا راحت تستأثر الروايات المؤلفة والمعرّبة باهتمام خاصّ ظلّ يتزايد إلى أن استقام فنًا واضحًا ذا سمات سرديّة خاصّة ، تمثله من جهة الرواية العربيّة في بواكيرها ، والروايات المترجمة بأمانة التي تأخر ظهورها إلى وقت لاحق . ولكنّ الصلة بين المعرّبات والمرويّات بدأت قوية ، ثم راحت مع الزمن تضعف إلى أن تمّ الافتراق فيما بينهما بعد الربع الأول من القرن العشرين .

عبّر «جورجي زيدان» عن تلك الحقيقة ، واصفًا المعرّبين الذين عاصرهم بأنهم «أكثروا من نقل هذه الكتب (الروايات) عن الفرنسيّة والإنكليزيّة

والإيطاليّة ، وهي تسمّى في اصطلاح أهل هذا الزمان «روايات» والروايات المنقولة إلى العربيّة في هذه النهضة لا تعدّ ولا تحصى ، وأكثرها يراد به التسلية ، ويندر أن يراد بها الفائدة الاجتماعيّة أو التاريخيّة أو غيرها . على أنهم نقلوا بعض روايات (مسرحيّات) أو أشعار شكسبير وهيكو ودوماس وشاتوبريان ولافونتين وراسين وكورني وفينلون ، وغيرهم ، وقد رحّب قرّاء العربيّة العقلاء بهذه الروايات ، لتقوم مقام القصص التي كانت شائعة بين العامّة لذلك العهد ، ممّا ألّفه العرب في الأجيال الإسلاميّة الوسطى ، نعني قصّة علي الزيبق وسيف بن ذي يزن والملك الظاهر(بيبرس) وبني هلال والزير سالم ، ونحوها ، فضلاً عن القصص القديمة كعنترة ، وألف ليلة وليلة ، فوجدوا الروايات المنقولة عن الإفرنجيّة أقرب إلى العقول ، ممّا يلائم روح العصر فأقبلوا عليها»[1] .

يعدّ «زيدان» شاهدًا من الدرجة الأولى على الأحداث الثقافيّة خلال تلك الفترة ، لكونه أسهم في الكتابة الروائيّة المبكّرة ، ورصدها في الوقت نفسه في مجلة الهلال ، ولذلك فقد بيّن الحراك السرديّ الذي بدأ متداخلاً أول الأمر بين المعرّبات والمرويّات ، ثم سرعان ما افترقا ليتراجع الاهتمام بالمرويّات السرديّة ، وتحظى المعرّبات بعناية القرّاء ، وتؤكد لنا هذه الشهادة من ناحية أخرى المصادر الأولى للمعرّبات الأجنبيّة ، وتكشف المرويّات الشائعة في نهاية القرن التاسع عشر ، وبداية العشرين .

٦. سجال أدبيّ: رواية «البؤساء» بين العقّاد والرافعي:

لا تتضح القيمة الفعليّة لعمليّة التعريب ، وامتثالها للذوق الراسخ الذي أوجدته المرويّات السرديّة ، إلاّ إذا كشفت التفاصيل الخاصّة بالجدل الذي دار حول بعض المعرّبات المشهورة في العقود الأولى من القرن العشرين ، وبخاصّة أنّه كان يدور بعد أكثر من نصف قرن على ظهور الرواية العربيّة ، وهو يكشف أنّ

---

(١) تاريخ آداب العربيّة ، ج٤ص٥٧٢-٥٧٣ .

الرواية المعرّبة ما زالت خاضعة لتلاعب كبير في أبنيتها وأساليبها ، فلا يبقى منها شيء ذو قيمة له علاقة بأصلها الأدبيّ ، وكان التغيير أحيانًا يشملها كلّها . ويلزم أن نقدّم نماذج ممّا دار من سجال حول تعريب الروايات الأجنبيّة بعد أن استقام أمر الرواية العربيّة في العقود الأولى من القرن العشرين .

شكّك «العقّاد» (١٨٨٩-١٩٦٤) بأن تكون «البؤساء» رواية ، بل رجّح أنّها ليست كذلك ، وقال : إنَّ هذا الكتاب كسائر كتب «هوغو» (١٨٠٢-١٨٨٥) «محشوّ بما يؤخذ عليه من عيوب الصنعة والفكر ، وإنّه في رأي كثير من النقّاد أضعف مصنفات الشاعر من الوجهة الفنّيّة ، إذ ليس فيه صورة شخصيّة واحدة كاملة الشكل صادقة التحليل ، وقلّ فيه ما يطابق الحقيقة من أوصاف النفوس ، وأطوار الفكر والجسد ، وأكثره ممّا لا يقرّه كتّاب الطريقة «النفسيّة» ولا يرضى عنه الثِقات من نقّاد فنّ الروايات» .

وكان «العقاد» قد تساءل في عام ١٩٢٢ حول جدوى قيام «حافظ إبراهيم» (١٨٧١-١٩٣٢) بتعريب كتاب «البؤساء» الذي «جاء مملوءاً بالزخرف ، وخلابة اللفظ الذي يعاب عليه «هوغو» وتساءل : إن كانت هذه وظيفة المعرّبين ، وهل كلّ ما يُطلب منهم أن ينقلوا إلينا ما هو قريب من عيوبنا ، موافق لأذواقنا ، وإن كانت على خطأ وضلال؟ وتساءل بصيغة العارف : «إنّه قد يقال إنَّ «حافظًا أخطأ خطأً مضاعفًا لأنّه في الوقت الذي أخذت فيه العقول تنفتح على الصواب ، وتفطن إلى فضائل الآداب الصحيحة ، وأصول النقد الحديث ، جاءنا بكتاب يضلّل النشء ، ويدسّ في رُوعهم أنَّ ما يعجب به المعجبون من آداب الغرب لا يختلف في روحه ومنهجه عمّا يعجبنا نحن من الآداب العتيقة ، وصنوف البلاغة الغثّة الممجوجة» .

ثم لام المعرّب في ذلك ؛ لأنّه «اختار أن يتصرّف بلا ضرورة تلجئه إلى التصرّف سوى الاسترسال مع طنين الألفاظ ، أو تحاشي ما يحسبه نابيًا على السمع ، منافرًا للاستطراد» . وأشار إلى أنّه راجع الترجمة على الأصول ، فوجد فيها زيادات وحذف وتحريف في أكثر من فقرة اختارها للمقابلة ، واستطرد يقدم

أدلّة على ذلك ، وانتهى إلى تسجيل مآخذين على «حافظ إبراهيم» ، هما : «الحرص على إرضاء الجامدين من بقايا المدرسة العتيقة» ، و «الخوف من الابتذال ، حتى كاد هذا الخوف يكون جبنًا أدبيًا في بطلنا الجنديّ القديم» . وآخذه على أنّه حذف عناوين الفصول ودمجها كلها في فصل واحد فوزّع من الكتاب ما قسّمه صاحبه(١) .

واضح أنَّ العقّاد قد عرض لعيوب التأليف والتعريب معًا ، لكنه ركّز على نوع التلاعب الذي قام به «حافظ إبراهيم» بوصفه معرّبًا ، ووجد أنَّ الزمن الذي ظهر فيه تعريب «البؤساء» أصبح لا يقبل كلّ ذلك ، إلى درجة عرّض فيها بالمعرّب ، وشكّك ساخرًا في شجاعته - كان «نجيب غرغور» قد عرّب الكتاب بعنوان «التعساء» عام ١٨٨٨ وصدر في الإسكندريّة ، ثم قام «جورجي» و«صموئيل يني» بإصدار تعريب آخر له في مدينة طرابلس اللبنانية بعنوان «رواية البائسين» في ثلاثة أجزاء خلال عامي ١٩١١ و١٩١٢ ، فيما كانت الرواية قد صدرت بالفرنسيّة في عام١٨٦٣- ، وتفسيرنا لذلك هو أنَّ المعرّب ذا الثقافة التقليديّة ، لم يكن واعيًا لأمانة الترجمة وأهميّتها كما يتصوّرها «العقّاد» ، إنّما هو يستجيب لرغبات مستفحلة تجعل من سؤال الأمانة في نقل النصوص أمرًا غير مفكّر فيه ، ليس عند المعرّب وحده ، إنّما في الوسط الثقافيّ الذي ينتج هذه المعرّبات ويتلقّاها ، ومع أنَّ «جورجي زيدان» قد سبق «العقّاد» إلى هذا التحذير ، لكنّ ملاحظات «العقّاد» المُدعمة بالأدلّة والموجّهة إلى شخصيّة معروفة مثل «حافظ إبراهيم» تكتسب قيمة خاصّة ، فلا شكّ أنّها نبّهت الآخرين إلى أنَّ المضيّ في هذا الدرب لا تُحمد عُقباه ، فلا بدّ من انتقاء النصوص المناسبة ، وينبغي أن تراعى الشروط الدقيقة للترجمة .

لكنّ موقف «العقّاد» لا يمثل دليلاً على انتهاء هذا التقليد الذي ثُبّتتْ دعائمه منذ أكثر من ثلاثة أرباع قرن ، إنّما يُظهر بداية انشقاق فيه . يكشف لنا

(١) العقاد ، الفصول ، بيروت ، ص٦٤ ، ٦٥ ، ٦٦ ، ٦٧ ، ٦٩ .

ذلك موقف معاصره «الرافعي» (١٨٨٠-١٩٣٧) الذي قرّظ التعريب المذكور نفسه لـ «البؤساء» تقريظًا استثنائيًا، فقال «ما البؤساء في ترجمته (حافظ إبراهيم) إلاَّ فكر فيلسوف تعلّق في قلم شاعر، فانعطف عليه حواشي البيان من كلّ نواحيه، وجاء ما تدري أشعرًا من النثر أم نثرًا من الشعر، وخرجت به الكتابة في لون من الصفاء والإشراق، كأنّما تنحلّ عليه أشعّة الضحى. ترجم «حافظ» فوضع اللغة بين فكره ولسانه، ووقف تحت سحابة من السحب التي خفق عليها جناح جبريل، فما تخلو كتابته من ظلّ يتنفّس عليك برائحة الإعجاز».

وأضاف «الرافعي» واصفًا المعرِّب بأنّه «ظاهر في صنعة اللفظ ظهور «هيجو» في معانيه؛ إذ لا تجد غيره من المترجمين يتّسع لهذا الأسلوب أو يطيقه». ثم مضى في ثنائه: «إنّك في البؤساء ترى مع الترجمة صنعة غير الترجمة، وكأنّما ألّف «هيجو» هذا الكتاب مرّة، وألّفه «حافظ» مرتين، إذ ينقل عن الفرنسيّة، ثم يفتنُّ في التعبير عمّا ينقل، ثم يحكم الصنعة فيما يفتنُّ، ثم يبالغ فيما يتحكّم؛ فأنت من كتابه في لغة الترجمة، ثم في بيان اللغة، ثم في قوّة البيان، وبهذا خرج الكتاب، وإنَّ مترجمه لأحقّ به في العربيّة من مؤلّفه، وجاء وما يستطيع أحد أن ينسى أنّه لـ «حافظ» دون سواه»[١].

لم يجد «الرافعي» في كلّ فعل قام به «حافظ إبراهيم» في تعريبه لـ «البؤساء» إلاَّ فضيلة ينبغي أن تُحمَد، حَمِدَ فيه البطء والتأنّي في التعريب، فقد حضره مرة يعرّب أسطرًا من الجزء الأول من «البؤساء»، يخطّها في دفتر صغير دون حجم الكف»، فاجتمعت له ثلاثة أسطر في ثلاث ساعات، وهذا لا يعيبه ما دام يريد قسط الفنّ، وما دام يحاول أن يخرج الكلمات من عالمها إلى عالمه، هو المتموّج من الألفاظ والعبارات بمثل الكواكب في الاستواء والجاذبيّة والشعاع والرونق والجمال»[٢].

(١) مصطفى صادق الرافعي، وحي القلم، القاهرة، ج٣ ص٣٦٠ و٣٦١ و٣٦٢.

(٢) م. ن. ج٣ ص ٢٧٨.

ولا يُعرف الآن ما إذا كان هذا البطء في التعريب مرجعه عجز في تحويل لغة «هوغو» الرفيعة إلى عربيّة «حافظ» ، أم هو التأنّي حقيقة بحثًا عن الصيغة الأفضل ، فشهادة «الرافعي» مجروحة ، ومهما كان السبب فشاعرنا جرّد «البؤساء» من متانتها الأسلوبيّة الأصليّة ، ونثرِها الناصع المسترسل الذي كان في نحو ألفي صفحة بأقل من ربع هذا الحجم - وحسب عبد الرحمن بدوي حوالي خمس حجم الكتاب[1]- ولم يُبقِ إلاّ على الخطّ السرديّ الخاصّ بالأحداث دون مراعاة التفاصيل ، وهو خطٌّ واهن ينتظم حركة البطل «جان فالجان» في كفاحه الفرديّ لاختراق وسط اجتماعيّ كثيف في عدم اعترافه بسويّة الإنسان ، الأمر الذي جعله يتنكّر تجنبًا لمطاردة لا ترحم من قبل رجل الشرطة «جافير» .

أبقى المعرّب على هذا الخطّ المعبّر عن الإثارة والحركة ، مستجيبًا لذائقة ما زالت تجعل من ذلك بفعل المرجعيّات المسيطرة في التلقّي ، ركنًا أساسًا من أركان قبول الآداب السرديّة ، وأهمل مئات الصفحات النابضة بحيويّة اللغة الفرنسيّة التي برع «هوغو» في صوغها ، وهي تستكشف المسالك الدقيقة للعواطف والانكسارات ، والرغبات العارمة ، التي تمور في أعماق الشخصيّات ، وهي تواجه مصائر مختلفة ، وتصارع تيّارات الحياة الجارفة ، وكلّ ذلك تكشفه الترجمة الكاملة للرواية التي قام بها «منير بعلبكي» في منتصف القرن العشرين تقريبًا . والتمسّك بالخطّ العامّ للأحداث في حركتها المثيرة من أخصّ الميزات التي تتصف بها المرويّات السرديّة .

لم يخن الواقعُ الثقافيّ آنذاك «الرافعي» الذي أورد أن «حافظ إبراهيم» أحقّ بـ «البؤساء» من «هوغو» ، فقد أخذ «شكري العسلي» على عاتقه توضيح ذلك ، بأن نسج رواية «فجائع البائسين» على منوال «البؤساء» التي نسبها لحافظ ، دون أن ترد أيّة إشارة إلى المؤلف الفرنسيّ ، فقال في مقدمتها ما نصّه : «هذه رواية

(١) عبد الرحمن بدوي ، سيرة حياتي ، بيروت ، ج١ ص٣٥ .

وطنيّة أخلاقيّة واقعية ، تمثّل ما تئنّ منه هيئتنا الاجتماعيّة (مجتمعنا) من البؤس ، وما يتخلّل نظام بيوتنا من الخلل ، تُشبه في بعض مضامينها رواية «البؤساء» لأستاذ الفصاحة والأدب «حافظ أفندي إبراهيم» ، وإن كان بين الروايتين فرق في الأسلوب ، وكيفيّة الأداء ، ولا عجب إذا تمّ للمتقدّم ما لم يتمّ للمتأخّر ؛ فإنّ حافظًا هو بلا مراء مالك زمام البيان والتبيان»[1] .

لم ترد أيّة إشارة إلى الأصل الفرنسيّ للنصّ ، وبـ «هوغو» استبدل «حافظ إبراهيم» وبـ «البؤساء» استبدلت «فجائع البائسين»! . وفي الحالات كلّها التي جذبت فيها رواية «البؤساء» اهتمام المعرّبين ، سواء في تعريبها لثلاث مرّات- قبل الترجمة الرابعة الكاملة- أو في محاكاتها من طرف «العسلي» ، كان المغزى الأخلاقيّ هو الدافع الأساس لذلك ، أي المغزى الذي يصوّر مأزق الفرد في مواجهة تيّار الحياة الجارف في العقود الأولى من القرن التاسع عشر في فرنسا ، حينما دُفع «جان فالجان» إلى خوض مغامرته الفرديّة ضدّ نسق كامل من القيم المضادّة . ومن المرجّح أن هذه النزعة بذاتها هي التي أثارت اهتمام المعرّبين ، وبخاصّة «حافظ إبراهيم» الذي وجد من المناسب ، وقد اختزل النصّ بصورة شائنة ، أن يضع بين يدي القرّاء ملحمة فرديّة في بداية العقد الثالث من القرن العشرين ، كانت أحداثها تدور قبل مئة عام من ذلك الوقت .

كانت مرافعة «الرافعي» المنبثقة عن دهشة تفتقر إلى الحسّ النقديّ ، قد عزّزت من الرأي المضادّ لموقف «العقّاد» ، وأضفت تلك المرافعة قيمة سامية على الدور الذي قام به «حافظ إبراهيم» بما يعيد إلى الأذهان دور «الطهطاوي» قبل أكثر من نصف قرن ، الذي دشّن لشرعيّة التصرّف بالنصوص الأجنبيّة ، وفي الحالتين غاب كلّ ما يتصل بقيمة النصّ الأصليّ ، وأسلوبه وبنائه ، في وقت نما فيه الوعي الأدبيّ ، وأصبحت الرواية نوعًا معروفًا .

---

(١) شكري العسلي ، فجائع البائسين ، المقتبس ، ١٩٠٧ ص٥٠ .

٧. آلام فرتر: الزيّات والذوق السائد:

احتفى «طه حسين» (١٨٨٩-١٩٧٣) في عام ١٩٢٠ بتعريب صديقه «الزيّات» لرواية «آلام فرتر» لـ « غوته» ، وكرّر خمس مرات في مقدمته للرواية أنّ «الزيّات» وفّق في النقل وحسن الاختيار إلى درجة جهر فيها بوضوح إلى أنّ المديح قد يُلحق بصديقه الضرر أكثر من الفائدة . وممّا ينبغي ذكره أنّ تعريب «الزيّات» لهذه الرواية جاء بعد حوالي مئة وخمسين عامًا على صدورها بالألمانيّة ، فرواية «غوته» الشهيرة تعرض بغنائيّة بالغة الرهافة سيرة شابّ منطوٍ على ذاته ، يتميّز بحساسية سلبيّة تعبّر عن ضعفه وهشاشته النفسيّة ، وهو يعيش تمزقًا مزدوجًا بين عدم قدرته على التوافق الاجتماعيّ الطبيعيّ ، وحبّ من طرف واحد لفتاة لا تعرف بذلك ، الأمر الذي ينتهي به إلى الانتحار .

استجابت الرواية لمعايير الذوق الرومانسيّ الأوربيّ السائد في النصف الثاني من القرن الثامن عشر ، وتبيّن حال الشابّ الهائم بامرأة لا تبادله المشاعر ، فيلوذ بالطبيعة وبأحزانه في انكفاء لا بديل له غيره . وقد تطورت الذائقة الأدبيّة للترجمة في زمن «الزيات» عمّا كانت عليه في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، وتكشف مقدمة «طه حسين» تحوّلاً واضحًا في فهم وظيفة الترجمة «إنّ الناقل ليس حريًا أن يحسن اللغة العربيّة التي ينقل إليها ، واللغة الأجنبيّة التي ينقل عنها فحسب ، بل هو خليق أن يحسن الفنّ الذي ينقله تامًا ، وأن يكون من إجادته بحيث يستطيع النقد والمناقشة إذا كان موضوعه علميًا أو فلسفيًا ؛ فإذا كان فنيًا أو أدبيًا فالصعوبة أثقل عبئًا وأشقّ احتمالاً ، لأنّ الناقل ملزم حينئذ أن يكون من القدرة والكفاية بحيث يستطيع أن يقوم مقام المؤلف الأول ، فيشعر بقلبه ويحسّ بحسّه ، ويرى الأشياء بتلك العين التي رأى بها المؤلّف ، ويصفها بهذا اللسان الذي وصفها»[١] .

ليس هذا هو المهمّ فقط في مقدّمة «طه حسين» التي تكشف طبيعة الحراك

---

(١) جيته ، الآم فرتر ، نقله عن الفرنسيّة أحمد حسن الزيات ، القاهرة ، انظر مقدمة طه حسين .

المتواصل في وظيفة الترجمة التي تعرّضت للانتهاك طَوال المدة السابقة ، ولم يراعِ أحد تقريبًا شروطها ، إنّما المهمّ أيضًا الإشارة الواضحة لسبب اختيار «الزيات» لهذه الرواية ، فقد أكد كثيرًا أنَّ «الزيّات» وُفّق في ذلك الاختيار . وسيتضح أنّ التوفيق مصدره أنَّها توافق الذوق السائد في العقد الثاني من القرن العشرين في البيئة التي عُرّبت فيها . قال «طه حسين» مؤكدًا هذه الفكرة «وفّق صديقنا الزيّات إلى حسن الاختيار ، فإنَّ الكتاب الذي ترجمه على ما له من شهرة تلزم كلّ ناشئ أن يقرأه ويفهمه ، يمثل حياة الآداب الأوربيّة في عصر هو أشدّ العصور شبهًا بهذا العصر الذي نسلكه ، فقد كانت أوربّا حين كتب «جوت» آلام فرتر «تعبر عصر انتقال كعصرنا الذي نعبره ، سئمتْ مثلنا كلّ قديم ، وشغفت مثلنا بكلّ طريف ، وودّت لو أراحها الكتّاب والشعراء من تلك الأساليب العتيقة التي أَلِفوها فيما يكتبون وينظمون»[1] .

كشف «طه حسين» عن استجابة التعريب للذوق السائد ، فالمعرّب يمتثل في اختياره لموجّهات ثقافيّة عامّة تصوغ وعيه ولا وعيه ، بحيث يوافق اختياره السياق الثقافيّ لعصره ، وإذا حدّدنا الأمور عبر رؤية تاريخيّة فيمكن القول إنَّ ألمانيا في سبعينيّات القرن الثامن عشر كانت دون فرنسا وبريطانيا ، الأمر الذي دفع بالمفكّرين الألمان نحو بلورة الفكر القوميّ الألمانيّ الذي غذّى الحماس فيه النزعة الرومانسيّة في الأدب كما مثلها «غوته» ، وتماثل تلك الحِقبة حالة مصر إلى درجة كبيرة بعد ثورة ١٩١٩ التي بلورت هُويّة مصر الوطنيّة .

ويفسّر ذلك الظروفَ التي تم الاتفاق فيها على أهميّة منشئ أدبيّ مثل «المنفلوطي» الذي كُرّس بصورة نهائيّة في هذه الفترة ، وهي الفترة التي بدأت فيها المظاهر الفرديّة للشخصيّة الإنسانيّة تتبلور ، وقد قامت الرواية بتمثيلها ، فخطت نحو تغيير طبيعة النموذج الإنسانيّ ، فتحوّل من نموذج ثابت محكوم بقيمة أخلاقيّة خارجيّة بوصفه خيّرًا أو شرّيرًا ، إلى نموذج نفسيّ متأمل بحثًا

---

(١) آلام فرتر ، ص١١ .

عمّا يتفرّد به عن غيره ، وليس عمّا يدمجه بالعالم المحيط به . ومن المعروف أنَّ هذه الحِقبة لم تشهد انحرافًا في الذائقة على مستوى الرواية فقط ، إنّما أخفقت فيها بصورة كاملة رسالة الإحياء الشعريّ التي نهض بها البارودي ، وشوقي ، وحافظ ؛ لأنّها وضعت هدفها في مواجهة سياق يتطلب ضربًا مختلفًا من التمثيل الأدبيّ ، فظهرت المدارس الرومانسيّة كـ «المهجريّين» و«الديوان» و«أبولو» لكبح فكرة الإحياء ، واقتراح البدائل . وفي هذا السياق تمّ تلقّي «آلام فرتر» وتمّ تلقّي «المنفلوطي» .

لم يكن «الزيات» في تعريبه لرواية «غوته» إلاّ معبّرًا عن نزعة متحوِّلة ، لكنها متأخرة عن نظيرتها الغربيّة ، وكما فعل مُعظم المعرّبين السابقين لم يختر من الرواية الأوربيّة نصًا معاصرًا له ، إنّما عاد إلى النصّ الذي يوافق ذائقة عامّة . وكان قد حصل ذلك مع «الطهطاوي» قبله بأكثر من خمسة عقود حينما كان الأدب يؤدّي في نظر المتلقّي رسالة أخلاقيّة وعظيّة ، فـ «مغامرات تليماك» كتاب أخلاقيّ ظهر قبل تعريبه بمدّة تزيد على قرن ونصف ، وجاء معبّرًا عن التصوّر الفكريّ الذي يرى أنَّ وظيفة الأدب تقترن بتحقيق الهدف الأخلاقيّ ، وينبغي علينا أن نؤكد أنَّ تلك الحِقبة كانت مشبعة بالسؤال عن القيم الأخلاقيّة ، وكان الأدب الأوربيّ قبل ذلك يستند إلى هذا التصوّر ، وحسب قول «آيزر» فإنَّ الآداب الأوربيّة الروائيّة والمسرحيّة في القرن الثامن عشر كانت مشغولة بصورة مكثفة بالأسئلة الأخلاقيّة ، وذلك كان يعوّض أوجه الخلل في نسق الفكر السائد آنذاك»[1] .

يعمّق الأدب هذا الحسّ حينما تلوح في الأفق انكسارات أخلاقيّة وقيميّة وأدبيّة كبرى . ولكن المعرّب الذي انتزع تقريظ «طه حسين» بما جعل حقيقة تعريبه تتوارى عن الأنظار ، لم يعنَ بقيمة النصّ الأسلوبيّة وبنيته السرديّة ، كما انبثقا في فضاء اللغة الألمانيّة ، فقد جاء النصّ كما يقول بدوي ، حافلاً بـ

(١) فعل القراءة ، ص٧٩ .

«الصنعة والمحسّنات البديعيّة» و«بعيدًا عن الأصل كثيرًا» ، لأن «الجملة المؤلّفة من خمس كلمات مثلاً في الأصل ، كانت تترجم بعشر كلمات أو يزيد ، وفيها المحسّنات اللفظيّة والمترادفات والألفاظ ذات الجرس الطنّان ، فضلاً عن أن الترجمة (أو الترجمات فيما زعم) الفرنسيّة التي نقل عنها لم تكن هي الأخرى دقيقة ، فزاد هذا من البعد عن الأصل بعدًا آخر»[١] .

٨. المنفلوطي: الاستجابة لنسق ثقافيّ وتغيير النوع السرديّ:

كلّ هذا يفضي بنا إلى الوقوف أخيرًا على إحدى أهمّ الظواهر في السرديّة العربيّة الحديثة ، ممّا له صلة بموضوع التعريب ، والمثال هو «المنفلوطي» (١٨٧٦-١٩٢٤) الذي سيبرهن لنا دوره ، وربّما لآخر مرة ، أنّ تلك الآداب الأجنبيّة كانت مباحة للمعرّبين ، فتخضع لصوغ عربيّ من ناحية البناء والأسلوب ، وحتى العالم التخيّلي ومضامينه الأساسيّة .

وصف «عبد المحسن طه بدر» الطريقة التي لجأ إليها «المنفلوطي» في النصوص التي اقتبسها عن أصول أجنبيّة : هو لا يحترم كثيرًا الإنتاج الذي يقدّمه ، فيتناول بعض الروايات الكاملة ليضغطها ويحولّها إلى قصّة قصيرة ينشرها في «نظراته» أو «عبراته» ، وقد يشير إلى مؤلّفها وقد لا يشير ، كما فعل مع رواية «إسكندر دوماس» الموسومة بـ «لادام» التي . .اقتبسها . .وضغط حجمها ليقدّمها في حجم القصّة القصيرة في «العبرات» . وقد فعل بروايتي «شاتوبريان» «آخر بني سراج» - التي عرّبت من قبل مرتين - و«أتالا ورينيه» - التي عرّبت ثلاث مرّات قبل أن تقع بين يديه- مثلما فعل بروايتين لـ «إسكندر دوماس» ونشرهما في «العبرات» ، الأولى بعنوان «الذكرى» ، والثانية بعنوان «الشهادة» .

كما أنّ «المنفلوطي» في قصصه الأخرى التي خرجت في صورة رواية لا

---

(١) سيرة حياتي ، ص٣٧ .

يحترم كثيرًا الأصل، ولا قالب النوع الأدبيّ، ولا الخصائص الفنّيّة لهذا القالب، فهو في روايته «في سبيل التاج» لا يختار رواية ليقدّمها، ولكنه يختار مسرحيّة للشاعر الفرنسيّ «فرانسوا كوبيه»، ولا يقدّم المسرحيّة كاملة، ولكنه يلخّصها مع بعض التصرّف، ولا يقدّمها في صورتها المسرحيّة، ولكنه يقدّمها في شكل روائيّ، ويحوّل شعرها وحوارها إلى سرد نثريّ يخضعه لميزات أسلوبه الخطابيّ البيانيّ، وبهذه الحرّيّة نفسها مع اختلاف نسبيّ قدّم رواية «برنارد آن دي سان بيير» المسمّاة «بول وفرجيني» باسم «الفضيلة»، أو «بول وفرجيني». واقتبس رواية «الفونس كار» الموسومة «تحت ظلال الزيزفون» عن ترجمة حرفيّة قام بها «محمد فؤاد كمال» وسمّاها «ماجدولين»، كما قدّم رواية «سيرانو دي برجراك» لـ «أدمون روستان» وسمّاها «الشاعر أو سيرانو دي برجراك». وفي كلّ هذا كان «المنفلوطي» يخلق الرواية المعرّبة خلقًا جديدًا يتلاءم مع ذوق قرّاء عصره، هذا الذوق المغرق بالعاطفة، والنظر إلى الأسلوب، لا بوصفه وسيلة للتعبير عمّا يشعر به الكاتب، وإنّما على أنّه وسيلة لإضفاء الرونق والبهاء والزينة على ما يكتبه[1].

كان «المنفلوطي» يعدُّ النصّ الذي يعيد كتابته ملكًا له، ومن ثَمّ فإنّه يعرضه طبقًا لمزاجه النفسيّ والفكريّ غير ملتزم بشيء، إلاّ بما تمليه عليه شخصيّته بكلّ مقوّماتها[2]. وقد أشار «بيرز» إلى طبيعة عمله، فأكد أنّه «لا يبقي من النماذج التي بين يديه إلاّ ما يخدم رسالته، وعندما يشعر بأنّ النصّ لا يسعفه أو أن إسعافه ضعيف؛ فإنّه يتدخّل تدخّلاً ذاتيًا كيما يضخّم بمنطقه الشرقيّ فكرة داخل النصّ لا تكاد تبين لإيجازها»[3]، فهو يعمد إلى «الانتفاع بالأصول التي يطّلع عليها في تعريباته، ويبيح لنفسه الخروج حتى على ما توافر

---

(١) تطور الرواية العربيّة الحديثة في مصر، ص ١٧٩، ١٨٠.

(٢) محمد أبو الأنوار، المنفلوطي: حياته وأدبه، القاهرة، ج٢ ص ٨٩.

(٣) أورده أبو الأنوار، المصدر السابق، ج٢ ص٩٠.

له العلم به من معالم هذه الأصول . إنَّ المنفلوطي يأخذ من الأصل الذي بين يديه - والذي يكون قد اطّلع عليه في صياغة عربيّة أو أكثر- ما يتفق مع شخصيّته ، وعمليّة تحويره للنصوص التي يقف عليها ينتهي فيها إلى الصورة التي ترضيه ، والتي لا تتناقض فيها مع ما يعرفه عند القارئ لمقالاته وقصصه الموضوعة»[1] .

أمّا فيما يخصّ العرض الذي قدّمه «المنفلوطي» للقصص المعرّبة التي يعيد إنتاجها على وفق رغبته ، فإنه لم يكن يشغل بالبناء الفنّيّ ، بل «كان مشغولاً أولا وقبل كلّ شيء بتقرير المعاني التي يهمه ترويجها والدفاع عنها ، ومن ثَم لجأ إلى الجهارة الخطابيّة والتأثير الوعظيّ ، وما إلى ذلك من وسائل التقرير المباشر ، والحقّ أنَّ جمهور المنفلوطي لم يكن هو الآخر يفهم من القصّة أكثر ممّا يفهم المنفلوطي . إنّها كانت لدى جمهوره مجرّد الحكي والإثارة بأيّة طريقة من الطرق ، بل أنَّ الهياج العاطفّي والثورة الخطابيّة والأسلوب التقريريّ ، كلّ هذه الوسائل أعجبت الجمهور ؛ لأنّها جميعًا مسارب للتنفيس عن مشاعره الحبيسة المتوهجة المكلومة ، والمظلومة في آن معًا»[2] .

لم يكن «المنفلوطي» يجيد أية لغة أجنبيّة ، وكانت «ثقافته ضيقة . .وكان فيه طموح ، فرأى أن يترجم بعض القصص والمسرحيّات الغربيّة ، ولكنْ أنّى له؟ وهو لا يحسن الفرنسيّة ، ولا غيرها من اللغات الأوربيّة ، إلاَّ أنَّ ذلك لم يقف دونه ، فقد طلب إلى بعض أصدقائه أن يترجموا له بعض آثار القوم الأدبيّة ، ينقلونها أولاً ، ثم ينقلها هو إلى أسلوبه الرصين» . وكان «يأخذ ما ترجم له ، ويمصّره تمصيرًا ، ويعطي لنفسه في ذلك حرّيّة واسعة ، حتى لكأنّه يعيد كتابته وتأليفه من جديد ، وهو تأليف يقوم على الاسترسال الإنشائيّ والانطلاق الوجدانيّ والوعظ الأخلاقيّ» . وبذلك «أفسد . .القصص الفرنسيّة بتمصيره ، إذ

---

(١) المنفلوطي : حياته وأدبه ، ج٢ص١٢٨ .

(٢) م . ن ، ج٢ص١٧٠ .

أحالها عن أصلها وكأنه ظنّ القصّة مجموعة من المقالات في غير حبكة ، ومن ثَمّ أدخل في هذه القصص تغييرًا واسعًا لم يستطع إحكامه ، إذ كانت تنقصه موهبة القصّاصين»[1] .

وكان «المنفلوطي» يضفي على النصّ «من نفسه وروحه ما يجعل القارئ يستشعر أنّ ما يقرأه ليس مترجمًا ، بل من تأليف المنفلوطي ذاته ، ومن هنا كانت لديه الجرأة على تغيير العناوين ، وتعديل بعض القوالب الفنّيّة ، وتغيير بعض الأفكار والتصوّرات» . بل إنه كان يستعين «في ترجمته بالشعر والقرآن الكريم والحديث النبويّ الشريف لتضمين القصص المترجمة أبياتًا أو آيات أو أحاديث لتوضيح الفكرة أو الموضوع»[2] ، وذلك التضمين بحذافيره كان شائعًا في المرويّات السرديّة .

لم يتردّد «المنفلوطي» في بيان الطريقة التي اتبعها في كلّ ذلك ، وجاء قوله في مقدّمة رواية «الشاعر» ، ليكشف الأمر بالصورة الآتية : «أطلعني حضرة الصديق الكريم الدكتور محمد عبد السلام الجندي على هذه الرواية التي عرّبها عن اللغة الفرنسيّة تعريبًا حرفيًا ، حافظ فيه على الأصل محافظة دقيقة ، وطلب إليّ أن أهذّب عباراتها ليقدّمها إلى فرقة تمثيليّة تقوم بتمثيلها ففعلتُ ، واستطعتُ في أثناء ذلك أن أقرأ الرواية قراءة دقيقة ، وأن أستشفّ أغراضها ومغازيها التي أراد المؤلف أن يضمّنها إياها ؛ فأعجبني منها الشيء الكثير ، وأفضل ما أعجبني منها أنها صوّرت التضحية تصويرًا بديعًا ، وهي الفضيلة التي أعتقد أنّها مصدر جميع الفضائل الإنسانيّة ونقطة دائرتها ، فرأيت أن أحوّلها من القالب التمثيليّ إلى القالب القصصيّ ، ليستطيع القارئ أن يراها على صفحات القرطاس ، كما يستطيع المشاهد أن يراها على مسرح التمثيل .

وقد حافظتُ على روح الأصل بتمامه ، وقيّدتُ نفسي به تقييدًا شديدًا ،

---

(١) الأدب العربيّ المعاصر في مصر ، ص٢٢٩ .

(٢) حلمي محمد القاعود ، مدرسة البيان في النثر الحديث ، القاهرة ، ص٢٦٧و٢٧١ .

فلم أتجاوز إلاَّ في حذف جمل لا أهميّة لها ، وزيادة بعض عبارات اضطرتني إليها ضرورة النقل والتحويل واتساق الأغراض والمقاصد ، دون إخلال بالأصل والخروج عن دائرته ، فمن قرأ التعريب قرأ الأصل الفرنسيّ بعينه ، إلاَّ ما كان من الفرق بين بلاغة القلمين ، ومقدرة الكاتبين ، وما لا بدَّ من عروضه على كلّ منقول من لغة إلى أخرى ، وخاصّة إذا قيدّ المعرّب نفسه ، وحبس قلمه عن التصرّف والافتنان»[١] . لكنّ «الزيّات» أكد أنّه «صاغها بأسلوبه البليغ الرصين صياغة حرّة ، لم يتقيّد فيها بالأصل ؛ فأضافت إلى ثراء الأدب العربيّ ثروة ، وكانت للفنّ القصصيّ الحديث قوّة وقدوة»[٢] .

اندلعت حول هذه الرواية وطريقة «المنفلوطي» في معالجتها ، معركة أدبيّة بين «طه حسين» و«منصور فهمي» في عام ١٩٢١ ، وهي معركة تتعلّق بموضوع التعريب وقواعده ، وتكشف عن الأعراف السائدة فيه ، وهي في مجملها أعراف تؤكّد خضوع المعرّبات لسياق المرويّات ، إذ رحّب «فهمي» بما قام به «المنفلوطي» واحتفى بذلك بأن قال : «إنَّ المعرّب قد اقتحم سبيلاً وعرًا في قصّة «سيرانو» ، إذ في بلاغة الأصل الفرنسيّة وصناعاتها اللفظيّة واصطلاحاتها ، ما ليس في الطاقة نقله . على أنَّه لا ينبغي أن تكون صعوبة النقل عقبة في سبيل التعريب ، وربّما تُحمد الجرأة في اقتحام الصعاب ، ولا سيما وقد أنعم الله على المنفلوطي بقلم بليغ وأدب موفور ، فلو أن تعريبه لا يؤدّي لنا صورة كاملة من تلك البلاغة الفرنسيّة الفائقة ، إلاَّ أنّه يؤدي لنا صورة حيّة بقلم عربيّ مبين ، وتؤدي بعض أجزائها على أحسن مثال في البلاغ» .

فردّ عليه «طه حسين» بأنّ المؤلف الأصليّ «وضع قصّة تمثيليّة شعريّة ، وأن جمال هذه القصّة رهين بالشعر من جهة ، وبالأسلوب التمثيليّ من جهة أخرى ، ثم بالبلاغة الفرنسيّة نفسها . فإلى أيّ حدّ يُباح للمترجم أن يحوّل قصّة

---

(١) مصطفى لطفي المنفلوطي ، الشاعر ، دمشق ، ص٧ .

(٢) تاريخ الأدب العربيّ ، ص٥٣٩ .

من التمثيل إلى الفنّ القصصيّ الخالص ، أليس هذا مسخًا للكتاب ، وجناية على المؤلف؟ لا أطالب «المنفلوطي» بأن يترجم الكتاب شعرًا كما أُلّف شعرًا ، فقد لا يكون ذلك ميسورًا ، ولكنني لا أستطيع أن أتجاوز عن تحويل التمثيل إلى قصص ، فهذا مسخ لا يرضاه إلاّ الذين لا يقدرون الفنّ» . ثم أضاف : «ما أظنّ أنَّ التاريخ الأدبيّ سطّر تحويل قصّة تمثيليّة إلى حكاية قصصيّة قبل المنفلوطي ، ولكنه سطّر تحويل القصص إلى تمثيل إلاّ شيئًا لا يؤبه به . .وكتاب المنفلوطي مع ما فيه من التشويه والمسخ لم ينقل عن الأصل ، وإنّما نقل عن ترجمة وعن ترجمة عربيّة ، فيا ضيعة الوقت ويا للحرص على الشهرة وبُعد الصيت» . فردّ عليه «منصور فهمي» قائلا «إذا كنت ترى بدعة تحويل الرواية التي نحن بصددها إلى قصّة ، فتلك بدعة صالحة لا يستهجنها الذوق السليم ، ويستحقّ المبتدع عليها كلّ الحمد والثناء»[1] .

لم يقتصر الأمر على رواية «الشاعر» ، فقد وقع نظير لها في رواية «في سبيل التاج» . يقول «حسن الشريف» في مقدمته للرواية : بأنَّ النصّ في الأصل مأساة شعريّة تمثيليّة ، لكنّ «المنفلوطي» نقل موضوعها إلى اللغة العربيّة في قالب روائيّ جميل بعد أن أضاف إليها أشياء وحذف منها أخرى ، وأخرجها لقرّائه قصّة يستهوي أسلوبها القلوب ، وتسترعي وقائعها الألباب ، بقلم عذب ، وعبارة رقيقة ، وديباجة بديعة ، لا نطيل الكلام في وصفها . . .ومع أنَّ الرواية ملخّصة تلخيصًا ، فقد استطاع الكاتب بمهارة فائقة أن يصوّر الروح الأصليّة للمؤلف تصويرًا مؤثّرًا ، وأن يملك من نفوس قرّاء العربيّة ما ملكه «فرانسوا كوبيه» من نفوس قرّاء الفرنسيّة» .

ثم أضاف «الشريف» مبيّنًا مقصده : «لا يفوتنا أن نقول إنّ الكاتب (المنفلوطي) قد اشتغل بتلخيص الرواية في إبّان الحركة الوطنيّة الأخيرة (ثورة

---

(١) أنور الجندي ، المعارك الأدبيّة في مصر ١٩١٤-١٩٣٩ ، القاهرة ، ص١٦٣ ، ١٦٤ ، ١٦٦ ، ١٦٧ ، ١٦٨ .

١٩١٩) ، ولقد أوحت إليه الحوادث السياسيّة التي ما تزال ماثلة في الأذهان صفحات تفيض وطنيّة وغيرة ، حتى لكأنّه أفضى إلى أمّته في هذا الكتاب بكثير ممّا لا يستطيع كتابته في الصحف السياسيّة . والحقّ أقول إنّنا كثيرًا ما كنّا نعتب عليه في سلوكه عن الاشتراك بقلمه مع العاملين في هذه الحركة ، حتى قرأنا هذه الرواية ، فإذا روحه الوطنيّة الشريفة تسيل فوق صفحاتها سيلاً ، وإذا الرواية الحركة الحاضرة بجميع ظروفها ومتعلّقاتها»[١] .

وسنكتفي أخيرًا بما أجراه «المنفلوطي» من تغيير على رواية «تحت الزيزفون» التي كان كاتبها «ألفونس كار» (١٨٠٨-١٨٩٠) قد أصدرها في مقتبل عمره سنة ١٨٣٢ ، ورغب «المنفلوطي» في أن تظهر بعنوان «ماجدولين» ، فعمد إلى تلخيص الأصل بما جعل الفارق بين خلاصته وأصل النصّ كبيرًا ، كما أنّ كثيرًا من الصفحات الموجودة في النصّ العربيّ لا مقابل لها في الأصل الفرنسيّ ، فضلاً عن وجود مشاهد كاملة في الأصل لم تظهر على الإطلاق في الصورة الجديدة له ، على أنّ الأمر الأكثر إثارة للاهتمام ، هو أنّ «المنفلوطي» بنزعته الرومانسيّة المثاليّة ، «لم يشأ أن يبقي على ما في الأصل الفرنسيّ من أعمال شائنة منسوبة إلى بطل الرواية أستيفن ، حتى تظلّ صورته مثاليّة رفيعة ، زاهية الألوان جامعة لأجمل الشمائل» . وبهذا يكون المنفلوطي- كما ينتهي بدوي إلى ذلك- لم يكن يترجم ، وما كان له أن يفعل ، لأنه لم يكن يعرف أية لغة أجنبيّة ، وإنّما «كان يشارك المؤلّف الأجنبيّ ، الذي يُلخّص له كتابه ، في التأليف والصياغة»[٢] .

أثّرت ممارسات «المنفلوطي» الأدبيّة ، وتلاعبه بالنصوص في موقعه الأدبيّ ، ولكلّ هذا أخرجه «العقّاد» من دائرة الكتّاب ، وأدرجه في فئة المنشئين ، وقال : «إنه منشئ لبق كثير التزويق في الصياغة ، قليله في المعاني والأفكار ، أو هو -

---

(١) مصطفى لطفي المنفلوطي ، في سبيل التاج ، دمشق ، ، ص ١٣-١٤ .

(٢) سيرة حياتي ، ص٢٨ .

إذا بالغنا في إنصافه - أقرب إلى جماعة المنشئين منه إلى جماعة الكتّاب»[١] . وقد عدّ النموذج الأمثل لطريقة العبث بأصول النصوص الأدبيّة ، وهو يمثل في تاريخ الأدب العربيّ الحديث الظاهرة الأكثر شهرة في الكيفيّة التي كان يتمّ فيها إدراج نصوص أجنبيّة في سياق الأدب السرديّ العربيّ ، تلك الظاهرة التي بدأت في تردّد منذ منتصف القرن التاسع عشر ، وبلغت مداها الأكبر عند «المنفلوطي» ، الأمر الذي يبرهن أنَّ الحديث عن صوغ الرواية الأجنبيّة للرواية العربيّة يحتاج إلى إعادة نظر حقيقيّة .

ولعلّ من الغرابة القول بأنَّ هذه المشكلة التي تتصل بطبيعة أدب «المنفلوطي» لم تثر الاهتمام ، لأنَّ هذا السؤال لم يكن مثارًا في الذاكرة الثقافيّة في تلك الفترة إلا في نطاق محدود ، إنّما أثير سؤال آخر لا يرتبط مباشرة به ، إنّما يتصل بوظيفة أدب «المنفلوطي» ، وكما توصّل «كاكيا» إلى ذلك ، فقد انحصر الجدل في مدى مساهمة أدب «المنفلوطي» أو فشله في إفادة القارئ العربيّ ، دون التعرّض لمدى قربه أو التزامه بروح النصّ الأصلي"[٢] .

تشبه الآثار الأدبيّة التي خلفها «المنفلوطي» من ناحية التلقّي ، تركة «الحريريّ» التي وقفنا عليها من قبل ، فمآل التجربتين يكاد يكون متماثلاً ، وقد تخطّاهما السرد العربيّ الحديث . وإذ كنّا استعنّا بـ«كيليطو» في معالجته لموضوع «الحريريّ» ، فيحسن بنا أيضًا العودة إليه في تقويم ما انتهت إليه تجربة «المنفلوطي» ، فقد اعترف بأنَّه ما من قارئ للأدب العربيّ لم يُفتن بـ«المنفلوطي» ، ولم يذرف الدموع الغزيرة عند قراءته ، لأنَّ كتاباته مرتبطة بالأسى والبكاء ، وليس من الصدفة أن يحمل أشهر مؤلّف له عنوان «العبرات» ، فقد جعل من الحزن مرادفًا للأدب ، ولكن بقدر ما يفتتن المراهق بأدب «المنفلوطي» ، بقدر ما ينفر منه فيما بعد ، ويشيح بوجهه عنه ، ويقطع صلته به نهائيًا وبدون

---

(١) العقاد ، مراجعات في الآداب والفنون ، بيروت ، ص ١٦٢ .

(٢) الترجمة والتبنّي ، ص٦٢ .

رجعة ، وعندما يذكره مع أصدقائه القدامى ، فإنه لا يتمالك نفسه وينخرط وإياهم في ضحك طويل . «المنفلوطي» الذي أرسى دعائم ما يمكن أن نطلق عليه شعريّة الحزن ، لا يثير إلاّ السخرية والضحك![1] .

٩. اقتباس حرّ:

قال «نجيب محفوظ» : إنَّ الاقتباس الحرّ الذي وصفنا جوانبه في الفقرات الماضية كان شائعًا إلى وقت متأخّر ، ففي ثلاثينيّات القرن العشرين ، نقل «المازني» (١٨٨٩-١٩٤٩) فصلاً مترجمًا من إحدى الروايات العالميّة المشهورة ، وأضافه إلى روايته «إبراهيم الكاتب» . ولمّا أثير الموضوع عليه ، اعترف بذلك دونما تردّد[2] . وكان الروائيّ العراقيّ «محمود أحمد السيد» قد كشف في مجلة «الحوادث» في آذار عام ١٩٣٢ ، أنَّ رواية «المازني» المعروفة «إبراهيم الكاتب» قامت في أساسها على رواية «سانين» للكاتب الروسيّ «أرتزباشيف» ، وأورد «السيد» تطابقًا كاملاً في فصول ومشاهد وفقرات الروايتين[3] ، الأمر الذي يؤكد أنَّ «المازني» لم يرَ بأسًا من إدراج نصّ روائيّ شهير في تضاعيف روايته . وحينما ضُبط متلبّسًا بالتهمة لم يجد ذلك أمرًا مَعيبًا ؛ فالحدود بين الملكيات الفرديّة للنصوص ، مؤلّفة أو معرّبة ، كانت شبه غائبة . وهذا يعيد إلى الأذهان نسق التأليف الحرّ في المرويّات ، وحرّيّة التصرّف في روايتها ، وهو أمر نجد له أمثلة لا تحصى في كثير من الكتب العربيّة القديمة ، وظلّ مهيمنًا إلى وقت قريب ، وشمل - بين ما شمل - أسلوب التعريب ، كما دلّت عليه الأمثلة التي وقفنا عليها .

---

(١) عبد الفتاح كيليطو ، لن تتكلّم لغتي ، بيروت ، ص٧ .

(٢) رجاء النقاش ، نجيب محفوظ : صفحات من مذكراته ، القاهرة ، ص٧٤ .

(٣) انظر نصّ المقارنة التي قدمها السيد في كتاب «مصادر نقد الرواية في الأدب العربيّ الحديث في مصر ، القاهرة» لأحمد إبراهيم الهواري ، ص ١٠٤-١١١ .

لم يقتصر الأمر على النماذج التي قدّمناها من مصر لـ «حافظ إبراهيم» و«الزيّات» و«المنفلوطي» و«المازني» ، فثَمّةَ نظائر في بلاد أخرى ، فمن لبنان ذكر «محمد يوسف نجم» على لسان «كرم ملحم كرم» القصصيّ اللبنانيّ ، قوله وهو يتحدّث عن صديقه «طانيوس عبده» شيخ المعرّبين في تلك الفترة ، ما يعزز ظاهرة التعريب الحرّ الذي لا يهتدي بقواعد الأمانة ، ولا يعرفها ، لأنه يحاكي تعدّد الروايات التي نلمسها للحكايات الخرافيّة والسير الشعبيّة : «لم تكن الترجمة في عرف «طانيوس» سوى أداء المعنى . .وهو شرّ ما تبلى به مستنزلات الإلهام ؛ فالمنشئ مع التفاته إلى المعنى يضنّ بالمبنى أن يهون ، وقد نضّده في ديباجة مختارة اللفظ ، مشرقة الصياغة ، ممّا أهمل «طانيوس» حتى يكون من المؤلف على أميال رحاب . وعذره أن ما نقله عن الفرنسيّة ليس من الروائع ، ولم يترجم في معظم ما نقل غير القصص العامّ المتواني في رحبة الأدب السميّ ، وليس يعتصم بمنعة البقاء . .ولا يلبث أن يطوي الكتاب ، ويميل على ترجمته بما تراءى له منه ، فيكتب الصفحات تلو الصفحات دون أن ينعم النظر في ما خطّت يمينه ، فلا يمحو كلمة ولا يستطيب المحو ، ولا يتعمّد البلاغة وجودة العبارة ، وهو منهما على برم ، وربّما على نفاذ ، بل يكتب بلغة واهية إلاّ أنها واضحة ، فلا تعلو لغة العامّة بسوى انطباقها على أحكام النحو .

وحجّته أنّ القصّة يجب تذليل معانيها لكل ذهن ، لئلا يتحاماها من تقهقر عن النفاذ إلى صفاء البيان . وهذه البراءة من الأصل ، إن تكن تجوز في بعض فصول مستفيضة تحفز على الملل ، فليست ممّا يرضى عنه الإخلاص للفنّ في الشطر الأوفر من النقل ، وإلاّ أصيب المتن بالتجريف الناحر ، ولقي الكاتب والكتاب ممن يترجمهما غضاضة يترفعان عنها ، فلا يعلم ببدائعهما من يقرؤهما بالعربيّة ، ولا تستبقي هذه اللغة الأثر المنقول ، وهي المستهينة بالغثّ الشحيحة بالنيف» .

وقد علّق «نجم» على ذلك بقوله : هذا حكم يكاد ينطبق على أكثر آثار المترجمين في هذه الفترة ، ولعلّ ذلك يرجع لسببين ، أولهما : جهل القرّاء

بقواعد اللغة وأساليبها ، والبحث عن لغة بسيطة وقصّة مسلية . وثانيهما ، عدم اهتمام المترجمين باللغة ، وعدم انصرافهم لتعلّمها وضبطها ، لضيق الوقت بالنسبة لهم ، وحاجة الدوريّات الملحّة والعاجلة للروايات المترجمة ، ولهذا كانوا لا يتقيّدون بالأصل المترجم ، بل كثيرًا ما كانوا يشوّهون الأسلوب ويمسخون الحكاية ، ويوجزون ويطنبون على هواهم ، دونما رقيب أو ناقد . . .وكثيرًا ما كانوا ينتحلون بعض القصص ويدّعونها لأنفسهم بعد تحوير يسير يجرونه فيها ، فمنهم من يأخذ الأقصوصة أو القصّة ، ويستهلّونها بعبارات معروفة ، مثل : أخبرني صديق عاد من بلاد كذا . . .أو حكى أن . . .ليوهم القارئ أنّها من وضعه ، ثم ينقل الأصل نقلاً حرفيًا مشوّهًا ممسوخًا ، على أسلوب الترجمة المعروف في ذلك العهد ، وهذا واضح في مجموعات «الضياء» و«النفائس» و«فتاة الشرق» وغيرها [1] .

كلّ هذا صحيح ، ولكن الأمر الذي لم يلتفت إليه «محمد يوسف نجم» الباحث القدير في آداب القرن التاسع عشر ، وهو يفسّر الظاهرة التي أشرنا إليها ، هو تحليل هيمنة السياق الثقافيّ السائد في تلك الحِقبة ، وما بعدها ، ذلك السياق المشبع بالآليّات الشفويّة الحرّة التي أشاعتها المرويّات ، وهي الآليّات التي صاغت وعي المعرّبين ، فامتثلوا لها ، وحينما قاموا بالتعريب كانت ملازمة لهم كجزء من ممارسة شائعة لم يجرِ التفكير في ماهيّتها ؛ فالتعريب لم يكن مدفوعًا بهدف التعريف الدقيق بالآثار السرديّة العالميّة كما هي ، إنّما بفكرة تكييفها للنماذج الكبرى السائدة في الآداب السرديّة العربيّة الشائعة في القرن التاسع عشر . شمل هذا التكييف المقاصد الأخلاقيّة العامّة لتلك النصوص ، حيث تتوافق مع القيم التقليديّة ، وشمل الخصائص الفنّيّة لها .

---

(١) محمد يوسف نجم ، القصّة في الأدب العربيّ الحديث ، بيروت ، ص٣٢-٣٤ .

١٠. خاتمة:

كشفت لنا المعطيات التي وقفنا عليها ، فيما يخصّ التعريب ، ونحن نتتبّع مساره العامّ منذ منتصف القرن التاسع عشر إلى العقود الأولى من القرن العشرين ، عن حقيقة ثقافيّة جديرة بالاهتمام ، وهي أنّ أساليب المرويّات السرديّة ، وأبنيتها وموضوعاتها ، وجّهت عمليّة التعريب ، وكانت هي الرصيد الموجّه لكيفيّة تلقّي الآداب السرديّة ، وقد تشبّع المعرّبون بذلك الرصيد ، فجاءت اختياراتهم ، ودرجة تصرّفهم بالنصوص الأجنبيّة ، وعمليّات التكييف التي أجروها عليها ، في ضوء ذلك الرصيد الذي راح يتفكّك متزامنًا مع نشأة الرواية ، فأعيد تشكيل عناصرها مرة أخرى ، وأدرجت في سياق مختلف نوعيًا ، لكنه متّفق بالملامح العامّة .

استجاب التعريب لآفاق التلقّي التي كرّستها المرويّات السرديّة ، وكانت الروايات الأجنبيّة تتعرّض لتغيير من أجل الاستجابة لتلك الآفاق ، فلم تترك أثرًا مؤكدًا في النصوص العربيّة ؛ ذلك أنّها جرّدت من خصائصها السرديّة الأساسيّة ، ولم يبقَ منها سوى الهياكل العامّة ، التي كان يعاد تشكيلها في ضوء رغبة المعرّب في بعض الأحيان ، فقد تحكّمت الشروط الثقافيّة السائدة في الشكل النهائيّ الذي ينبغي أن تكون عليه . لم يخلّف المؤثّر العربي أثرًا ملموسًا له في نشأة الرواية العربيّة ، فالسياق الثقافيّ العامّ لذلك المؤثّر بولغ فيه بدرجة لا تخفى . ليس الهدف قطع الصلة التفاعلية بين السردين العربيّ والغربيّ في العصر الحديث ، بل تقويض ركائز الـمُسلّمة الغربية حول ظروف النشأة التي أغفلت أمر تفكّك الموروث السردي ببطء ، ولم تأخذ بالنظر تحوّلها إلى رصيد خام أعيد تشكيله ليكون أرضيّة انبثق عنها النوع السرديّ الجديد .

الفصل الرابع

إعادة تركيب سياق الريادة الروائيّة

١. مدخل

يظنّ كثير من الباحثين أنّ الظاهرة السرديّة الروائيّة لم تثر اهتمام المعنيّين بدراسة الأدب العربيّ الحديث، قبل صدور رواية «زينب» لـ «محمد حسين هيكل» في عام ١٩١٣؛ لأنّهم صدروا عن مرجعيّة ثقافيّة رجّحت لهم بأنّ تاريخ الرواية العربيّة بدأ بتلك الرواية، ومعها انبثق السرد العربيّ ونقده، ولا يعرفون أنّ الاهتمام بهذه الرواية لم يظهر إلى الوجود إلاّ بعد صدور طبعتها الثانية في العقد الثالث من القرن العشرين، حينما أصبح لمؤلّفها شأن في الحياة السياسيّة بمصر، وقبل ذلك لم تستأثر بغير عرض سريع أو اثنين في الصّحافة اليوميّة.

لم تحظَ رواية «زينب» بلفتة نقديّة سوى التنويه المكثّف الذي قدّمته عنها مجلة «البيان» في عددها الصادر في سبتمبر- أكتوبر من عام١٩١٣، إثر صدورها مباشرة، وهو إلى التقريظ أقرب منه إلى النقد، وقد أصبحت له أهميّة بالغة فيما بعد، إذ أصبح موجِّهًا احتفائيًا للقراءات الخاصّة بالرواية، باعتبارها أول رواية فنيّة في تاريخ السرد العربي الحديث. ثم تبعتها إشارة سريعة من مجلة «السفور» في عدد سبتمبر ١٩١٥. وسنقدّم تحليلاً مفصّلاً لهاتين الإشارتين في الفصل الذي سنخصّصه لقضيّة ريادة «زينب» في كتاب آخر من هذه الموسوعة.

هذا الوعي الاختزاليّ بالظاهرة السرديّة العربيّة الحديثة، وبالرواية على وجه التحديد، مرجعه عدم الاهتمام الجدّي بها، وغياب الرؤية النقديّة القادرة على إدراج أطراف تلك الظاهرة في سياق واحد، بما يمكّن من فهم الأصول الأولى لها، وكيفيّة تفاعل مكوّناتها سواء أكانت نصوصًا أم آراءً. والحقّ أنّه انخرط كثير من الروائيّين والكتّاب في معالجة هذا الأمر منذ منتصف القرن التاسع عشر تقريبًا، وتركوا تراثًا نقديًا سرديًا شمل كثيرًا من جوانب الفنّ الروائيّ، وهو موزّع بين الصحف والمجلات، وكثير منه أُدرج في ثنايا الروايات نفسها، ومنهم

«خليل الخوري» الرائد الأوّل في الكتابة الروائيّة ، و«الطهطاوي» الذي نشر أفكاره النقديّة في مقدمته الطويلة لتعريب رواية «فينلون» ، ثم «سليم البستاني» ، و«جورجي زيدان» ، وقد استثمرا رواياتهما لعرض بعض الآراء النقديّة ، ولم يدّخر زيدان وسعًا في عرض أفكاره في مجلة «الهلال» التي أسّسها في عام ١٨٩٢ .

أمّا إبراهيم اليازجيّ ، ويعقوب صرّوف ، ومحمد عبده ، ومحمد رشيد رضا- وكلهم أشرفوا على مجلات اهتمّت بالأدب ، ومنه الأدب السرديّ- فقد تركوا طَوال النصف الثاني من القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ، أراءً كثيرة تعنى بوصف فنّ السرد وطبيعته ووظيفته ، وقد شكّل كلّ ذلك تراثًا نقديًا ينبغي أن يؤخذ بعين الاهتمام في سياق أيّ بحث يعنى بنشأة السرديّة العربيّة الحديثة ، فالتناظر قائم بين النصوص السرديّة ونقدها ، ممّا يشكل ظاهرة أدبيّة – ثقافيّة عرفت آنذاك ، واستأثرت باهتمام ملحوظ .

أشار بعض الباحثين إلى هذا الموروث النقديّ المبكّر[1] ، وجُمعت بعض نصوصه المتأخّرة في مصر[2] ، ولكن كثيرًا من تلك الآراء وردت في مصادر لم يُلتفت إليها ، ولم تُوظّف في سياق تحليل الظاهرة الروائيّة ، وهي تكشف وعيًا مبكّرا بالرواية بوصفها نوعًا أدبيًا ، وهذا الوعي مهما كانت درجته ، ودقّته في التعبير عن الرواية ، يُبطل الفكرة الشائعة بأنَّ الأدب العربيّ لم يعرف الرواية إلاّ في العقد الثاني من القرن العشرين ، وأنَّ مفهوم الرواية كان غائبًا عن تاريخ هذا الأدب ، وأنَّ رواية «زينب» هي التي أسّست ذلك الوعي بالفنّ الروائيّ وقيمته .

٢. وعي مبكّر بقواعد السرد:

إذا استندنا إلى بعض المجلاّت التي اهتمّت بالرّواية بين الأعوام ١٨٨٠و

---

(١) انظر :علي شلش ، نشأة النقد الروائيّ في الأدب العربيّ الحديث ، ١٩٩٢ .

(٢) انظر ، أحمد الهواري ، مصادر نقد الرواية في الأدب العربيّ الحديث في مصر ، القاهرة .

١٩١٤ ، ومنها «المقتطف» و«الهلال» و«المنار» ، اتضح مقدار العناية بالرواية على صفحات هذه المجلاّت التي يمكن عدّها مثالاً ، فقد ارتبط ظهورها بالرواية نشرًا ونقدًا ، وقدّمت تلك الدوريّات الثقافيّة وغيرها سلسلة مترابطة ومكثّفة لعدد وافر من العروض والتقريظات والتنويهات ، وحتى التحليلات النقديّة المفصّلة لأكثر من ٣٦٠ رواية قبل عام ١٩١٤ ، منها أكثر من ٢٠٠ رواية معرّبة ، وأكثر من ١٦٠ مؤلّفة . وهذا مثل دالّ على الترابط بين المجلات والرواية من جهة ، وعلى غزارة الإنتاج الروائيّ والنقديّ من جهة ثانية .

وإذا أخذنا في الحسبان سيل الدوريّات المتخصّصة التي اعتمدت بشكل رئيس على فنّ الرواية ، تبيّن لنا موقع هذا النوع السرديّ الجديد في السياق الثقافيّ لتلك الفترة التي شهدت تحوّلات أدبيّة كبيرة ، وفي مقدمتها تفكّك المرويّات السرديّة الموروثة ، وبوادر تشكّل الرواية . ويبدو أن الإقبال عليها كان كبيرًا ، لأنّها بدأت توازي تلك المرويّات في تأثيرها ، وتنافسها ، إن لم نقل إنّها بدأت تحلّ محلّها شيئًا فشيئًا ، بعد أن تعثّر رهان التلقّي الخاصّ بها ، فأصبحت عوالمها معروفة بسبب التكرار ، وبدأت تتأزّم وتتحلّل ، وكان العزوف النسبيّ عنها استشعارًا بذلك الانهيار الذي حدث بعد ذلك .

بدأت الرواية تستقطب عناية المجتمع الأدبيّ ، ومع أنّ الإحصاءات الخاصّة بالطبع والنشر غير متوافرة لدينا بصورة دقيقة ، فيما يخصّ الرواية في هذه الفترة ، لكنّ مثلاً له دلالة كبيرة في هذا السياق يكون مفيدًا في إضاءة هذا الجانب . يتعلّق الأمر بكتاب «عَلم الدين» لـ «علي مبارك» ، وقد طُبع في مطبعة المحروسة التي خُرِّبت إبّان حركة عرابي في عام ١٨٨٢ ، وفَقَد الناشر حوالي ألف نسخة كانت محفوظة في المطبعة ، كما يشير طلب التعويض عن الخسائر التي لحقت بالمطبعة ، وكان ناشر آخر يحتفظ بألف نسخة في ذلك الوقت من الكتاب ، هذا إذا اقتصر الأمر على هذين المكانين فقط بسبب عدم وجود إشارات إلى مكتبات ومطابع أخرى ، ويكتسب الأمر دلالة في هذا السياق ، إذ كان الكتاب كبيرًا في أربعة أجزاء ، وسعره مرتفع كثيرًا في ذلك الوقت ، فقد

بلغ جنيهين ونصفًا، في وقت كانت فيه أسعار الكتب تتراوح بين عشرة وعشرين قرشًا فقط[١].

وبصرف النظر عمّا إذا كان كتاب «علي مبارك» قد لاقى رواجًا بسبب حجمه وسعره أم لا، فإنَّ وجود ألفي نسخة منه غير موزعة، يدلّ على إمكانية بيع نسخ بهذا العدد وأكثر، ويكشف هذا إقبالاً واضحًا على القراءة، فالكتب المماثلة لـ«عَلَم الدين» لا تطبع، في مطلع القرن الحادي والعشرين، بمثل هذا العدد من نسخ الكتاب التي طبعت في بداية ثمانينيّات القرن التاسع عشر، وهذا المثال بحدّ ذاته قد يُظهر جانبًا مما هو مستتر من حال الكتابة، والنشر، والطبع آنذاك، فالكتاب الضخم والرتيب والمُبالغ في ثمنه، طُبع منه هذا العدد الكبير من النسخ، فكيف بالكتب الأصغر حجمًا، والأكثر إثارة، التي كانت تباع ببضعة قروش!

ثم تزايد الاهتمام بالرواية حتى صدر في عام ١٨٩٤ كُتيّب ذو طبيعة نظريّة، بعنوان «كليمات في علم الروايات» لـ«حكمت شريف»، فأثار اهتمام «زيدان» فقال إنّه أبان فيه «موضوع علم الروايات، والأساليب المستحسنة في تأليف الروايات، وانتقد خطّة بعضهم في ترجمتها أو تأليفها، وجاء أخيرًا بالقواعد التي يجب مراعاتها في تأليف الروايات، وأورد أسماء بعض الذين ألّفوا فيها باللغة العربيّة وأسماء كتبهم»[٢]. وقد حقّق الكُتيِّب كلّ ذلك حَسب مُقتضيات التأليف المختصر[٣].

ويتضّح من كلّ ذلك أنَّ هذا الكتاب الذي اهتم بالرواية أسلوبًا وتأليفًا وقواعدَ يعدّ رائدًا للدراسات السرديّة، فهو لا يعنى بالروايات بوصفها نصوصًا أدبيّة مفردة، إنّما ينظر في قواعدها السرديّة، تلك القواعد التي تشكّل ما أسماه المؤلف «علم الروايات»، وهو المصطلح ذاته الذي شاع في الأدبيّات النقديّة

(١) كول، الاستعمار والثورة في الشرق الأوسط، ص١٨٢.

(٢) جورجي زيدان، الهلال، أكتوبر من عام ١٨٩٤ ص ١٥٩ نقلاً عن شلش، ص ٨٥-٨٦.

(٣) حكمت شريف، كُليمات في علم الروايات، تقديم شربل داغر، مجلة كلية الآداب، جامعة البَلمنْد، لبنان، ع٢٠١٥/١٦، ص١٥٣-١٦٤.

السرديّة بعد نحو ثلاثة أرباع القرن، وعرف بـ (Narratology). وكيلا يبدو هذا التخريج متعسّفًا وبعيدًا عن الشرط التاريخيّ لنشأة السرديّات الحديثة، ينبغي القول بأنّ هذا الكتاب، مهما كانت درجة عنايته بالجوانب الفنّيّة للنصوص الروائيّة، يكتسب أهميّة خاصّة في سياق حديثنا هنا، ذلك أنّه يبرهن على أن التأليف في مجال نقدي دقيق كالسرديّات، لا يمكن أن يأتي دون وعي قائم بالفعل على نصوص سرديّة روائيّة متداولة ومعروفة بين القرّاء، مع ظهور الحاجة إلى التعريف بالقواعد العامّة لها.

ليس من الوارد في هذا المكان تقديم الآراء النقديّة وعرضها بتفصيل كامل، كما جاءت في ذلك الكتيّب، إنّما التأكيد على ضرورة الربط بين الظاهرة السرديّة الحديثة، وما دار حولها من جدل نقديّ، نزعم أنّه بدأ معها؛ إذ ظهرت الآراء النقديّة حول السرد في تضاعيف رواية «وي. إذن لست بإفرنجي» لـ«خليل الخوري»، التي صدرت في عام ١٨٥٩، وهي أول رواية عربيّة، وظهرت في مقدمة ترجمة «الطهطاوي» لرواية «مواقع الأفلاك في وقائع تليماك» التي طبع تعريبها في عام ١٨٦٧، ثم تكاثرت الآراء فيما بعد، فلا نكاد نمرّ برواية من روايات «البستاني» و«زيدان» دون أن تلفت انتباهنا آراء نقديّة خاصّة بطرائق السرد وتركيب الحكاية، وهدف الرواية وعلاقة المؤلف بما يكتب، والوظيفة الأخلاقيّة والاعتباريّة للروايات، وذلك بهدف التوضيح والتعليق على الأحداث والشخصيّات، وكيفيّة الإفادة من الوقائع التاريخيّة، وبعض هذا يندرج ضمن ما يسمى بـ «السرد الكثيف» هو تقنيّة سرديّة يلجأ إليها المؤلف لتأطير الحكاية أو إبداء وجهة نظر فيها، أو تعميق مغزًى معيّن في النصّ، أو إضاءة جانب في عناصر البناء الفنّيّ، أو تعليق على أمر ما، وسوف نخصّه بفصل مستقل في كتاب آخر من هذه الموسوعة.

ومع أننا نلاحظ نوعًا من التكلّف في بعض تلك الملاحظات التي تقطع تعاقب الحوادث وتعرقل السرد، بسبب غياب التصوّر الدقيق لوظيفة تلك التدخّلات التي يقوم المؤلفون بها، فلا نعدم وظائف مهمّة تؤدّيها، على أنّه

ليس المقصود من كلّ هذا وجود تفكير نقديّ سرديّ محكم، وواضح، وشامل يحيط بعمليّة البناء الفنّيّ للروايات بصورة كاملة، ويعبّر عنها، فتلك الآراء كانت تأتي في سياقات التعليق والتوضيح، ولكن سرعان ما أخذت تتسع لتعنى بفنّ الرواية عمومًا، والعربيّة منها بوجه خاص، ويعنينا تحليل بعض تلك الآراء كمدخل للوقوف على الجهود الرياديّة في هذا المجال، وهو ما سيقودنا بالتدريج إلى القضيّة الإشكاليّة الرئيسيّة الخاصّة بالمؤثّرات التي لعبت دورًا أساسًا في نشأة الظاهرة الروائيّة في الأدب العربيّ الحديث. وهي إشكالية ظلت موضوع خلاف دائم منذ البداية إلى الآن.

٣. الرواية: كشف البطانة النفسيّة للشخصيّات:

أثار «قسطاكي الحمصي» (١٨٥٨-١٩٤١) في كتابه «منهل الورّاد في عِلم الانتقاد» قضيّة الرواية، وخصّها بباب عنوانه «في فنّ الروايات»، ميّز فيه بين الفنّ القصصيّ عمومًا والرواية بوصفها نوعًا أدبيًا، وقرّر أنّ العرب لم يعرفوا الرواية، لكنّهم عرفوا شيئًا من الفنّ القصصيّ، ولم يعرف الغربيّون الرواية إلاّ منذ القرن السادس عشر، لكن الرواية بوصفها نوعًا أدبيًا تبلورت في أوائل القرن التاسع عشر في الآداب الغربيّة. وفي هذا لم يجانب «الحمصي» الحقيقة، فالتمييز بين الفنّ القصصيّ كممارسة تعبيريّة، والرواية بوصفها نوعًا أدبيًا أمر على غاية من الأهميّة، وهذا التمييز ينبغي أن يكون حاضرًا في كلّ بحث يُسهم في مناقشة هذا الموضوع.

لم يعنَ «الحمصي» بقضيّة تأثّر العرب بالرواية الغربيّة، ولم يُلمح إليها، وكأنّها غير موجودة، وعلى العكس فقد أنكر وعلى حد سواء، أن يكون لكل من العرب والغربيّين معرفة بالرواية، وأخّر ظهورها في الغرب إلى القرن التاسع عشر، ثم بدأ في تفصيل ذلك: «لم يكن للعرب رواية، لكنهم عرفوا الفنّ القصصيّ، وأقدم كتاب ظهر عندهم من ذلك الفنّ، هو كتاب «كليلة ودمنة» تعريب «ابن المقفّع» وهو مشهور، وكلّه حكايات على ألسنة الحيوان، إلاّ أنّ مراد

مؤلفه منه وعظ ونُصح أحد ملوك الهند من عهد إسكندر المكدونيّ ، وهو في موضوعه وغرضه وبلاغته فوق أن يحيط به تقريظ ، وكفى به تعريفًا أنّه من أفصح ما وجدنا لابن المقفّع ، وهو أمير كتّاب العرب .

ومن هذا الباب «حكاية تليماك» تأليف «فينلون» الأسقف المشهور لتهذيب تلميذه ، وهو الذي رُقّي إلى عرش الملك في فرنسا باسم لويس الخامس عشر ، وعندنا من هذا الباب «مقامات الحريريّ» ، لكنّه ينطوي على حكايات ملهية في ظاهرها ، تتضمن شيئًا كثيرًا من آداب الفصاحة والبيان ، لكنها لا تنطوي على بيان شيء من أدب النفس أو الإلمام بعادات القوم لعصره إلاّ شيئًا ضئيلاً جدًا ، ثم عندنا كتاب «ألف ليلة وليلة» وهو أشهر من الصبح ، لكنه ليس فيه شيء من فنّ الروايات الآتي تعريفه ، وإنّما هو حكايات ألّفها مجهول ، أو رجل يسمّى الشيخ يوسف بأمر أحد حكّام مصر- وقد يكون من الأيوبيين- ، في حدث معيب ظهر في بيته وتناقله الناس ، فأوعز إلى الشيخ يوسف أن يُلهي الناس عن الخوض فيه ، وإذا كان في كتاب «ألف ليلة وليلة» شيء من فنّ الروايات أو أدب النفس ، فهو أنّ الآداب في ذلك العهد كانت في أحطّ الدرجات ، إذ في الكتاب من الفحش والإقدام على الرذيلة ما يجب أن يمحى خياله من كلّ بيت يحصّنه أهله بأدب النفس»[1] .

ينطوي هذا النصّ الطويل على قيمة استثنائيّة في السياق الذي نناقش فيه موضوع الرواية ، ولقد أشرنا إلى أمر التفريق بين الفنّ القصصيّ والرواية ، فالرواية نوع من ذلك الفنّ ، وبينّا أنّ «الحمصي» نفى عن القدماء عربًا وغربيّين معرفتهم بالرواية ، وتحدّث بعد ذلك عن أصول مشتركة ، تلك الأصول المشتركة تمثّلها آثار «ابن المقفّع» و«فينلون» و«الحريريّ» و«ألف ليلة وليلة» . والصلة الواصلة بينها - باستثناء ألف ليلة وليلة- هي السمة الاعتباريّة ، فهي جملة من المرويّات السرديّة التي تهدف إلى الوعظ والنُصح بصورة مباشرة أو غير مباشرة ،

---

(١) قسطاكي الحمصي ، منهل الورّاد في عِلم الانتقاد ، تحرير أحمد إبراهيم الهواري ، القاهرة ، ص٣٨١ .

لكنّها لا يمكن أن تندرج ضمن فنّ الرواية ؛ لأنّ «الحمصي» ادّخر تعريفًا خاصًا بالرواية لا يركّز الاهتمام فيه على البنية السرديّة للنصوص ، إنّما على البطانة النفسيّة للشخصيّات .

أساس فنّ الرواية وعمادها عند الحمصي ، هو «المراقبة» ، أي «مراقبة المؤلف أخلاق البشر ، لينبش عواطفهم وأسرار نفوسهم في حالات الرضا والغضب ، أو الحبّ والبغض ، أو الحزن والسرور ، أو سعة الصدر وضيقه ، إلى غير ذلك من الحالات التي تختلف باختلافها الأحداث النفسانيّة في الجنسين من النوع الإنسانيّ ، ولا سبيل لإدراك هذا الغرض ، إلاّ بالمصاحبة والاجتماع والمعاشرة مع مختلف الطبقات المتمدّنة ، ولا يتيسّر ذلك إلاّ في الأمصار التي استبحر فيها العمران والترف والغنى وسائر أسباب اللهو والسرور ، وتوفّرت فيها الاجتماعات والمحافل ، ومجامع العلم والشعر وسائر الفنون البديعة ، وهذا كلّه يندر أن يجتمع في غير العواصم العظيمة التي هي دور الممالك والجمهوريات ، وأكثر ما كان يُرى من ذلك لدى مشاهير الملوك الذين غلب في طباعهم حبّ العلوم ، فجادوا على العلماء ونشّطوا القائمين بأسباب المعارف ، وساعدوا أهل التعليم»[1] .

قدّم «الحمصي» تعريفًا للرواية والسياق الثقافيّ الذي نشأت فيه ، ويلاحظ أنّه تجنّب الخوض في كلّ ما له صلة بوسائل التشكيل السرديّ للنصوص ، بما في ذلك اللغة والأساليب وعناصر البناء الفنّيّ ، كالشخصيّات والأحداث والأزمنة والأمكنة ، وانصرف اهتمامه إلى «أخلاق البشر» ، فالرواية تتكوّن بمقدار اعتبارها مرآة للنفس الإنسانيّة ، وبمقدار صدقها في التعبير عن الإنسان والبيئة والعصر الذي تظهر فيه . وغير خافٍ أنّه أخذ هذه الفكرة من التصوّر النقديّ الذي شاع في فرنسا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، وكتابه صدًى لذلك التصوّر الذي أشاعه «تين» و «بيف» و«برونتير» .

---

(١) منهل الورّاد في عِلم الانتقاد . ص ٣٨٧ .

إغفال «الحمصي» الإشارة إلى الجوانب الفنّيّة في تعريفه الرواية يُضعف تصوّره عنها ؛ لأنّه يدمجها في كلّ تعبير يُعنى بالأبعاد النفسيّة للإنسان ، ولكن تأتي الإشارة المعمّقة حول السياق الذي لا تنشأ الرواية إلاّ فيه ، وهو الذي يكتسب أهميّة كبيرة هنا ؛ فالرواية تظهر في مجتمع متمدّن ، يتصاحب أفراده ، وتتفاعل طبقاته ، ويختلط فيه الرجل بالمرأة ، ويندرجان معًا في علاقات اجتماعيّة متكاملة ، وذلك لا يقع إلاّ في البلاد التي قطعت شوطًا في مراقي الحضارة والثقافة ، وتخطّت العلاقات التقليديّة التي تحبس الإنسان في أسوار الانتماءات الضيقة . لا بدّ من منشّطات ثقافيّة وبشريّة تدفع بالرواية إلى الظهور . لا يمكن أن تظهر الرواية في مجتمعات مغلقة على نفسها ، مجتمعات ذات بعد واحد في تقاليدها وأفكارها عن نفسها وعن غيرها . ولهذا ظهرت في «العواصم العظيمة» التي هي مراكز الممالك والجمهوريّات .

وسيكون مفيدًا التأكيد أنّ الرواية العربيّة لم تظهر إلاّ في الحواضر المدينيّة ، ومنها أولاً بلاد الشام ، ثم مصر بعد ذلك ، تلك الحواضر التي شهدت حراكًا اجتماعيًا واضحًا ، وترعرعت فيها خلال القرن التاسع عشر ثقافات احتجاجيّة ضدّ الثقافة الرسميّة التي عجزت مفاهيمها ووسائلها عن التعبير الحرّ الخاصّ بالنفس والمجتمع بصورة مباشرة ، فتواجهت التصوّرات والآراء والأساليب ، وظهر انقسام لا يخفى في صيغ التعبير ، وفي وظيفة الأدب ، وتحلّل النسق التقليديّ للمرويّات الموروثة .

أصبح مفهوم الأدب غير ممتثل لمعايير الصنعة البلاغيّة التي تفاقم تأثيرها في القرون المتأخرة ، فصاغت الأدب صوغًا يوافق شروطها اللغويّة ، فراح يتبلور تصوّر مغاير رافق ظهور الرواية التي تشكّلت من الرصيد السرديّ المتخلّف عن تفكّك الموروث السردي ، وكانت الرواية من أبرز تجلّياته ، تصوّر منبثق من الإحساس بالصلة التمثيليّة بين الأدب ومرجعيّاته ، وليس بين الأدب وجملة من المعايير المجرّدة وغير الفاعلة التي تحول دون الوظيفة التمثيليّة الجديدة .

وينبغي ألاّ ننتظر من الكتّاب تصريحًا بمثل هذا التحوّل ، فكلّ نسق أدبيّ

يكفّ عن أداء وظيفته حينما يتأزّم في وظيفته التمثيليّة ، ويُظهر في آن واحد عجزًا في التعبير بسبب هيمنة نموذج معياريّ عليه ، ورغبة في المقاومة ، وفي البقاء ، لأنّه أصبح جزءاً مهمًا من ذائقة ثقافيّة واسعة . ولهذا فإنّ الصراع النسقيّ المحتدم في البنية الثقافيّة لا يكشف عن نفسه من خلال المؤلفين فقط ، إنّما من خلال الأساليب في الدرجة الأساس . والمدوّنة الأدبيّة العربيّة ، في الشعر والسرد ، خلال القرن التاسع عشر ، تُعدُّ وثيقة شديدة الأهميّة لهذا التنازع العميق الذي لم تظهر ثماره إلاّ في القرن العشرين .

نعود إلى «الحمصي» الذي قدّم تحليلاً بارعًا كشف فيه ، بتفصيل لا تنقصه المهارة ، وعيًا بالسياقات الثقافيّة لظهور الرواية ، وبمقدار عمق هذا التحليل ، نجد ، على العكس من ذلك ، ضعفًا وغموضًا وتعميمًا في تعريفه للرواية . وعلى الرغم من ذلك فتعريفه ، وبدرجة أكبر تحديده للسياق الثقافيّ لظهورها نعدّهما مفيدين لنا في مجال البحث في هذه القضيّة الشائكة . الرواية عنده نوع من البحث ، وابتداء من مطلع القرن التاسع عشر ظهر في الغرب جملة من البلغاء «عرفوا ما في هذا الفنّ من فسيح المجال لسوابق الأفكار ، ومن بعيد المدى لتصوير الأحداث النفسانيّة والأهواء الإنسانيّة ، وما يتبطّن ذلك من البحث عن العلل والأسباب ، وما ينبعث عنها من دراسة الطباع البشريّة . . .فالروائيّ البارع هو الذي يختار الموضوع المناسب ، فيؤلف فيه روايته ويجعل نتيجة بحثه فيها ، الموضوع الذي توجّه إليه تفتيشه وعلمه ، وخصّص له اجتهاده ، لا يقف في سبيل ذلك تعدّد أشخاص الرواية أو قلتهم ، أو اختلاف الحكاية التي يبني عليها الموضوع أو غير ذلك ، إذ على المؤلف أن يرتق الفتق ، وأن يصل الموضوع»[(١)] .

سيُفهم حالاً من تأكيدات «الحمصي» أنّ الرواية بحث في النفس البشريّة ، وأنّ القصص التي لا تُعنى ببحث مشكل النفس البشريّة ستكون

(١) منهل الورّاد في عِلم الانتقاد ، ص٣٨٢ .

خارج حدود النوع الروائيّ، ومنها بالطبع الموروث السرديّ العريق الذي يستعين بالسرد وسيلة للتعبير، لكنّه لا يتوافر على شروط النوع الروائيّ. وهذا التعريف الذي يغيّب المكوّنات الفنيّة، ويركّز الاهتمام على الجوانب النفسيّة، يحتاج إلى قراءة مدقّقة تفحص فرضيّة «الحمصي» القائلة بعدم توافر البحث النفسيّ في المرويّات، التي أشار إليها من قبل، مثل: «كليلة ودمنة» و«مقامات الحريريّ» و«ألف ليلة وليلة».

قامت المرويّات السرديّة على تنميط ثنائيّ ذي طبيعة تضاديّة، واستمدّت ذلك من الفكر القديم القائم على ثنائيّة الخير والشر، فالتركيز فيها اتّجه إلى التعبير عن الصراع الرمزيّ للشخصيّات الحاملة لقيم ذلك الفكر وتناقضاته الكبرى، وعند هذه اللحظة يمكن أن تثار أسئلة حول توافر درجة من البحث النفسيّ في تلك المرويّات، لدعم فكرة تحملها شخصيّة إيجابيّة أو شخصيّة سلبيّة نقيضة. وليس خافيًا أنّ «الحمصي» ذهب هذا المذهب، وفي ذهنه الرواية الطبيعيّة الشائعة في فرنسا نهاية القرن التاسع عشر في شخص «إميل زولا». ولكنّ تعريفه على ما فيه من تعميم يفيد في إثارة قضيّة الأبعاد النفسيّة للشخصيّات في الأدب القصصيّ عمومًا قبل القرن التاسع عشر؛ فطبقًا له تظهر الرواية بوصفها بحثًا في النفس البشريّة، ولو عرضنا روايات خليل الخوري، مرّاش الحلبي، وسليم البستاني، وعلي مبارك، وجورجي زيدان، والمويلحي على شاشة هذا التعريف، لوجدناها تتوافق معه في جوانب، وتتمرّد عليه في جوانب أخرى. يستحيل القول بأنّها كانت خالية من البحث عن خفايا النفس، ويصعب القول إنّ هذا الأمر بذاته كان هاجسها الأول.

تعريف «الحمصي» فيه نوع من الإطلاق؛ فماذا نقول عن الرواية قبل ذلك؟ ثم ماذا يقال عن الرواية الفرنسيّة والإنجليزيّة والروسيّة قبل «ستندال» و«بلزاك» و«ديكنز» و«دوستويفسكي» و«ملفل»؟ وماذا يقال عن الرواية التي ظهرت بعد ذلك عند «جويس» و«فولكنر» و«فرجينيا وولف» و«بروست» وسواهم، حيث تداخلت مستويات الوعي باللاوعي فيها؟ وماذا يقال عن

الرواية الفرنسيّة الجديدة عند «آلان روب غرييه» و«كلود سيمون» و«ميشيل بوتور» ، التي غلّبت الوصف على ما عداه ، وتوارى الاهتمام بالشخصيّات فيها إلى الوراء ، وغاب البعد النفسيّ؟

ليس القصد تهديم القيمة المعرفيّة لتعريف «الحمصي» ، ولكن ينبغي التأكيد أنّ الآداب السرديّة القديمة والحديثة تتضح فيها درجات متباينة من البحث في النفس البشريّة . ولكنّ رأيه يكتسب أهميّة خاصّة إذا ربط برأي معاصره «روحي الخالدي» ، فيما يخصّ تفكّك الأساليب حينما ربط بين التغيير الحاصل في التقاليد الاجتماعيّة والتقاليد الأسلوبيّة ، فانقلاب الأخلاق والعادات والأطوار يستلزم انقلاب اللهجة وتغيير التعبيرات[١] .

أشار «الحمصي» إلى الموروث المشترك عند القدماء فيما يخصّ غياب الرواية وحضور السرد ، وأكد أنّ الرواية الغربيّة في القرن التاسع عشر ، اهتمّت بتصوير الأحداث النفسانية والأهواء الإنسانيّة ، ودراسة الطباع البشريّة ؛ فالروائيّ البارع هو الذي يراقب السلوك الإنسانيّ ويلاحظه ، ولكنّه تخطّى الرواية العربيّة التي كانت قد قطعت شوطًا لا بأس به آنذاك ، ولم يشر إلاّ إلى الظروف التي تتفاعل فيما بينها وتنتج رواية . ويمكننا الآن تثمين هذا التصوّر الخاصّ بالسياق الحاضن للأنواع الأدبيّة الجديدة ، وبخاصّة الرواية ، عند كلّ من «الحمصي» و«الخالدي» ؛ لأنّهما ، وإن استعارا الأمثلة من سياق الثقافة الغربيّة ، فقد رَسَما التفاعلات المرجعيّة والأسلوبيّة التي تدفع بالأنواع الجديدة إلى الأمام ، وبالقديمة إلى الوراء ، ويصبح بعد كلّ هذا من اليسير أن ننصرف إلى مناقشة الأفكار الخاصّة بموضوع الريادة السرديّة ، وقضيّة المؤثّرات .

وممّا يؤسف له أنّ آراء «الحمصي» و «الخالدي» لم تؤخذ في معظم ما دار من حديث حول هذه القضيّة ، فقد تمّ توظيف تاريخ الأفكار الخطّيّ بالمعنى التقليديّ ، وأُهملت التحليلات السياقيّة ، ووقع تبنّي موضوع الريادة من ناحية

---

(١) الخالدي ، تاريخ علم الأدب عند الإفرنج ، تقديم حسام الخطيب ، دمشق ، ص١٤٨ .

زمنيّة مجرّدة ، دون العناية بالسياقات الثقافيّة المصاحبة لها . ومن المتوقّع لمنهج يتخطّى السياقات الحاضنة للظاهرة الأدبيّة أن يتورّط في قضيّة الأدلّة التاريخيّة ، فيُخضع الظاهرة الأدبيّة للوقائع والمؤثّرات الخارجيّة ؛ لأنّه لا يستنطق الصلة المستترة بين الرصيد الذي انبثق عنه النوع الأدبيّ والنوع نفسه ، فيلجأ إلى البحث عن أسباب خارجيّة مؤثّرة ، فيعيد صوغ تاريخ النوع في ضوء تلك الأسباب ، ويهمل الترابط غير المنظور بين النوع وأسلافه ، ولا يعنى بالكيفيّة التي تتحوّل فيها الأنواع من حال إلى آخر ، وتتشكّل بها مرّة ثانية ضمن أنساق مختلفة ، وسياقات ثقافيّة أخرى ، وهو ما نجده واضحًا في كلّ مناقشة اهتمت بهذه القضيّة .

٤. الريادة: تصوّرات غائمة ومقارنات غير سياقيّة:

كان «جورجي زيدان» (١٨٦١-١٩١٤) قد أكّد منذ وقت مبكّر أنَّ روّاد «الفنّ القصصيّ» أنتجوا أعمالهم «تقليدًا للإفرنج» ، وأنَّ «أقدم المشتغلين في ذلك فرنسيس مرّاش ، ثم سليم بطرس البستاني ، ألّف بضع روايات تاريخيّة نشرها في «الجنان» ، ثم ألّف صاحب الهلال (زيدان) سلسلة روايات تاريخ الإسلام من أول ظهوره إلى عصره ، صدر منها ١٧رواية غير رواياته الأخرى ، وأقدم آخرون على التأليف في هذا الفنّ»[1] .

فجّر هذا الرأي أهمّ قضيتين في موضوعنا : المؤثّر الغربيّ ، وموضوع الريادة . وقبل أن نناقش كلّ ذلك ، ونحلّله في ضوء المعطيات المتوافرة عن الرواية العربيّة في القرن التاسع عشر ، بما في ذلك جهود الروائيّين الأُوَل ، يحسن بنا أن نردفه برأي آخر لا يقلّ قيمة عنه ؛ لأنَّ ذلك يوفر لنا شراكة كاتبين ، لهما شأن كبير ، في رأي واحد حول أهمّ قضيتين في سياق مناقشتنا لنشأة السردية العربيّة الحديثة .

---

(١) تاريخ آداب اللغة العربيّة ، ج٤ص٥٧٣ .

يوافق «مارون عبود» (١٨٨٦-١٩٦٢) رأي «زيدان» بأنَّ الرواية فنّ غربيّ، وأنّها عُرفت أول مرة عند الشاميّين: «كان حظّ العرب من القصص والشعر القصصيّ قليلاً، بَيدَ أنَّ هذا الفنّ (الرواية) اقتُبس عن الأجانب، فهم الذين جعلوا شأنًا عظيمًا للقصّة (الرواية). اقتبسها العرب عنهم بقواعدها، ومناهجها، حتى موضوعاتها. والأسبقون إلى هذا الشاميّون لمخالطتهم الأوربيّين والأخذ عنهم. ومن هؤلاء: فرنسيس مرّاش الحلبي، وسليم البستاني، وجورجي زيدان، وفرح أنطون. بَيدَ أنَّ قصص هؤلاء لا تنطبق على الفنّ القصصيّ الحديث تمام الانطباق، فهمُّ القصصيّين اليوم تحليلُ الشخصيّات وتصوير المشاهد بكلّ دقّة، في حين أنّ قصصنا تعنى بسرد الحوادث كواقع حال، وكان يهمّهم المفاجآت، والإتيان بالغريب منها الذي يدهش القارئ»[1].

تكشف الملاحظة الأخيرة - وهي ملاحظة نقديّة على غاية من الأهميّة وصحيحة- معرفة «مارون عبود» بحالة عدم التوافق الفنّيّ بين الرواية العربيّة والغربيّة. وإذا كانت الرواية العربيّة في طور نشأتها الأوّل مشغولة بالوقائع المثيرة والحبكات الرومانسيّة، فإنَّ الرواية الغربيّة قد غادرت ذلك في تلك المرحلة، وانتقلت إلى الاهتمام بالأبعاد النفسيّة والاجتماعيّة للشخصيّات، والعناية بتصوير المواقف التي تضيء أعماق تلك الشخصيّات كما ذهب «عبود»، ومن قبله «الحمصي»، فلو جاز لنا مقارنة محايدة، على سبيل الافتراض، بين روايات «فلوبير» و«زولا» و «ديكنز» و«ملفل» و«دوستويفسكي» و«تولستوي» - على سبيل المثال فقط- وروايات عربيّة معاصرة لها أو قريبة زمنيًا إليها، مثل روايات «خليل الخوري» و«فرنسيس مرّاش» و«سليم البستاني» و«جورجي زيدان»، لتبيّن لنا نوع الحكم الذي جاء به «مارون عبود».

كانت الرواية الغربيّة قد تخلّت عن البناء القائم على الحبكات الفجائيّة، والتنميط السرديّ الجاهز الذي أرسته روايات الرومانس والفروسيّة، ثم استثمره

---

(١) مارون عبود، المجموعة الكاملة، بيروت، ج١ص٤٥٢.

فيما بعدُ كتّاب الروايات الغراميّة والتاريخيّة ، شأن «إسكندر دوماس» و«زيفاكو» و«سكوت» وغيرهم ، ممن كانت تعرّب رواياتهم في النصف الثاني من القرن التاسع عشر بصورة ملحوظة ، لأنّها تلبّي حاجات التلقّي المتأثّرة بالمرويّات القديمة ، ولن نتريّث أكثر أمام هذه الملاحظة الصائبة من الناحية الموضوعيّة .

لكنّ «مارون عبود» قدّم حكمًا مجرّدًا عن سياقه الثقافيّ ، وذلك رتّب دونيّة الرواية العربيّة أمام سموّ الرواية الغربيّة ، فالمقارنة لا تصحّ دون استحضار الحواضن الثقافيّة للظواهر الأدبيّة ؛ ففي النصف الثاني من القرن التاسع عشر كانت المغامرات والمفاجآت والحبكات القائمة على الصدف قد أصبحت شيئًا من الماضي بالنسبة لنمط طليعيّ من الرواية الغربيّة . وقبل كلّ ذلك بمدة طويلة وضع الإسبانيّ «ثربانتس» في رائعته «دون كيخوته» سدًا منيعًا بوجه روايات الفرسان والمغامرات ، حينما أبطل مفعولها الفنّيّ والأخلاقيّ ، وسخر بعمق منها ، فتغيّرت النظرة إليها ، ولم تظهر رواية ذات قيمة بعد ذلك تنتمي إلى روايات الفروسيّة ، ولم يبقَ منها سوى شذرات راحت تتسلّل إلى الروايات التاريخيّة والغراميّة ، وتتجلّى في حبكاتها الفنّيّة عند «سكوت» و«دوماس» و«زيفاكو» وأضرابهم من الروائيّين ، الذين لم يستأثروا باهتمام جادّ في تاريخ الأدب الغربيّ ، وحلّ محلّ ذلك نمط من السرد القائم على التحليل النفسيّ ، والعلاقات السببيّة ، والأحداث المحتملة الوقوع ، والعناية بالأبعاد الواقعيّة للشخصيّات .

كلّ الروايات الممثلة لعصرها في القرن التاسع عشر لم تترجم ؛ لأنّها لا توافق الذائقة الثقافيّة السائدة في الأدب العربيّ ، وبالمقابل فقد هيمنت في هذه الفترة الذائقة الخاصّة بالمرويّات الشفويّة القائمة على المغامرة والحركة ، من حكايات خرافيّة وسير شعبيّة ، وهي شبيهة بروايات الفروسيّة الغربيّة ، قبل ظهور «دون كيخوته» في وقت كانت فيه الرواية العربيّة قد بدأت لتوّها بكلّ ذلك ، أي بمحاكاة المرويّات التي تخلّلت عناصرها الأوليّة ، ولم يكن هنالك تراث روائيّ عربيّ يفضي مسار التأليف فيه إلى وضع شبيه بما وقع لنظيره الغربيّ ،

فالإثارة والحركة وتراكم الأحداث وتنميط الشخصيّات والأهداف الاعتباريّة استعيرت من عالم المرويّات السرديّة ، ولم يتهيأ لها ظرف تاريخيّ ، ولا كتاب كاسح في تأثيره مثل «دون كيخوته» ليوقف ذلك المدّ من التأليف المحاكاتيّ لكتب الفروسيّة العربيّة التي تستحضر بطولاتٍ خياليّةً مبالغاً فيها لعنترة بن شداد ، والزير سالم ، وسيف بن ذي يزن ، والأميرة ذات الهمّة ، وغيرهم .

ليس ثَمّةَ مقارنة مجرّدة ، فالمقارنة التي لا تتقّيد بسياق ثقافيّ تفقد قيمتها المعرفيّة ، ولكن من المفيد الاستطراد في إضاءة هذه القضيّة الخلافيّة ، وفي هذا فالرواية العربيّة شأنها- فيما نرى- شأن الرواية الغربيّة ، لم تظهر فجأة ، إنّما تكوّنت من المزيج المتحلّل والمتفاعل لمرويّات القرون الوسطى التي صُبغت بعصرها كبقايا الملاحم وأخبار الفرسان وسيرهم ، والحكايات الشعبيّة والخرافيّة ، ومرّ وقت طويل قبل أن تتبلور ملامح النوع الجديد ، والحال هذه ، فإنّ الرواية العربيّة ، مع اختلاف السياقات الثقافيّة والتاريخيّة ، كانت محكومة بنسق مقارب ، وهو نسق يكاد يشمل الأنواع السرديّة عامّة ، ولا يختصّ بأدب دون آخر ، فهي نتاج تمخّض طويل ، وتفاعلات متأزّمة في نسيج المرويّات الموروثة ، ثم تفكّك عامّ وبطيء ، يقود إلى انهيار نسق ، وبزوغ آخر ، وكل هذا لا يتمّ بمعزل عن المؤثّرات الثقافيّة المعاصرة لعمليّة تفكّك المرويّات القديمة ، وعمليّة ظهور الأنواع الجديدة ، لكنّ النوع الجديد يستند إلى رصيد الموروث المتفكّك ، ومنه يستمدّ عناصره الأوليّة ، أكثر ممّا يستعير عناصره من موروث غريب عنه .

ذهب «مارون عبود» إلى أنّ الرواية فنّ أوربيّ ، ولم يكن للعرب اهتمام بها ، إلى أن أدى الاحتكاك الثقافيّ بين العرب والأوربيّين إلى ظهور هذا الفنّ ، وكان الشاميّون سواء أولئك الذين كانوا في بلادهم أم الذين هاجروا إلى مصر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، هم أول من اقتبس الرواية بسبب المخالطة التي تيسّرت لهم ، ولم تتيسّر لغيرهم في البلاد العربيّة الأخرى ، وهؤلاء أخذوا قواعد الرواية العربيّة الأوربيّة وأساليبها وموضوعاتها ، وجرَوا عليها ، لكنهم لم يبلغوا الشأن الذي بلغه أصحابها الأصليّون . وكان «عبود» شديد التأكيد على

أنَّ الشاميّين هم رواد هذا الفنّ بسبب مخالطتهم الإفرنج[١] .

تثير هذه الملاحظات جملة من الإشكاليّات أمام الدارسين الآن ، منها أنّ «مارون عبود» يرى أنَّ حظّ العرب من القصص كان قليلاً . ولكنّ أيّ نمط من أنماط القصص يقصد؟ فالتراث العربيّ زاخر بالمرويّات الأخبارية ، ومنها احتذاء الروائيّين العرب النموذج الأوربيّ في الرواية ، وهذا أمر يثير خلافًا ، بسبب ضعف الأدلّة القائمة على المقارنة السياقيّة التي ينصرف الاهتمام فيها إلى الأبنية السرديّة والدلاليّة والأساليب والوظائف ، ومنها أنّه يعزو إلى الشاميّين فضل النشأة ، وذلك يورث خلافًا آخر لا ينتهي ، وأخيرًا - فيما يخصّ موضوع النشأة - يورد قائمة بأسماء أولئك الروّاد ، وهي قائمة تحتاج إلى تدقيق وتصويب ؛ لأنَّ هناك تباعدًا من ناحية زمنيّة بين التواريخ التي ظهرت فيها روايات هؤلاء ، كما سيتضح لاحقًا .

لنقل إنَّ «مارون عبود» قصد بضآلة اهتمام العرب بالقصص والشعر القصصيّ عدم اهتمامهم بالرواية والملحمة ، ومن المحتمل أنّه قصد بـ «الشعر القصصيّ» المسرحيّة الشعريّة وربّما الملحمة ، إذ لا يمكن أن يكون جاهلاً بالموروث السرديّ في الأدب العربيّ لينكر على العرب اهتمامهم القصصيّ بإطلاق . وسنقف على موضوع تقليد الرواية الأوربيّة في فقرة آتية ، وننتقل الآن إلى ريادة الشاميّين ، ثم الروّاد الأُوَل .

٥. الشوام في مصر: أدوار ثقافيّة متميّزة:

الحديث عن الريادة الثقافيّة للشوام في مصر ينبغي أن يضع في الحسبان جملة من الأسس ، منها : تجاوز المفهوم الضيّق للهُويّة الوطنيّة المعاصرة ، ومعرفة أنَّ الانتماءات القُطريّة آنذاك تختلف عمّا هي عليه الآن ، ومنها أنَّ التداخل الثقافيّ مع الغرب بدأ فعلاً في بلاد الشام ، وبخاصّة في الجوانب الثقافيّة

---

(١) المجموعة الكاملة ، ١ : ٤٣٧ - ٤٣٨ .

والدينيّة ، وما تركه ذلك من أثر في مجال الفكر عامّة والأدب خاصّة ، قبل وقت طويل من ظهور النفوذ الثقافيّ الغربيّ المباشر في مصر ، وشمال إفريقيا ، والعراق .

وقد أثار وجود الشوام في مصر ، وطبيعة أدوارهم الاجتماعيّة والثقافيّة والاقتصاديّة رغبة الباحثين في استقصاء جوانبه الغامضة ، وشبه الملتبسة ، وكان مثار خلاف فيما بينهم . ومن الواضح أنَّ الشوام كانوا نخبة متميّزة لم تنقطع تمامًا عن أصولها الشاميّة ، ولم تندمج بصورة كاملة في المجتمع المصريّ ، فأتاح لها هذا الاتصال والانفصال حرّيّة كبيرة في الفعل ، والفكر ، والحركة ، والدور . ويرى كافة الباحثين أنّ معرفة اللغات الأجنبيّة كانت السبب الرئيس في انتزاع أدوار ثقافيّة للشوّام طَوال القرن التاسع عشر وجزء كبير من القرن العشرين ، فكانوا صلة الوصل بين الثقافتين العربيّة والأوربيّة ، وكان للكتّاب منهم دور الريادة في تحديث الفكر والأدب في مصر .

ظهر الشوام ، في أول الأمر ، مقرّبين إلى الفرنسيّين إبّان حملتهم على مصر في نهاية القرن الثامن عشر ، ولم يكونوا بعيدين عن الإدارة الإنجليزيّة الاستعماريّة بعد الاحتلال قبيل نهاية القرن التاسع عشر ، وبين الحملتين كان وجودهم ظاهرًا في مصر ، وقد حسبوا ضمن الجاليات الأجنبيّة ، ولم يندمج كثير منهم في سياق الحياة الاجتماعيّة المصريّة ، فمثلوا نخبة متميّزة في شروط حياتها ، وتطلعاتها الاجتماعيّة والثقافيّة .

ذهب «كول» إلى أنّهم قاموا بأدوار مهمّة في مصر منذ القرن الثامن عشر ، وكانوا في الأصل قد وفدوا إليها تجّارًا ومترجمين ، وفضّلت الإدارة المصريّة استخدام المسيحيّين منهم ، الناطقين بالعربيّة ، على الأقباط منذ منتصف القرن التاسع عشر «بسبب تمكّنهم من اللغات الأوربيّة ، ومعرفتهم بأساليب الحسابات الأوربيّة» . ثم انقسم الشوام في أفكارهم وولائهم إلى فئتين : أولى دعمت «الاختراق الأوربيّ والأوتوقراطيّة المحليّة» في مصر ، وسهّلت الوجود الغربيّ في مصر عبر المصالح والعلاقات ، وثانية التزمت «الأفكار المثاليّة للحركة الدستوريّة

العثمانيّة في سبعينيّات القرن التاسع عشر»[1] . وقد شُبّه الفريق الأول من الشوام بـ«الوكيل المحلّي للإمبرياليّة الأوربيّة»[2] إذ شكّلوا طبقة ثريّة ونافذة في المجتمع المصريّ ، ارتبطت بمصالح مباشرة مع الأوربيّين ؛ فاستفادت منهم الإدارة الاستعماريّة ، ووصفهم «اللورد كرومر» القنصل البريطانيّ العامّ في مصر للفترة من ١٨٨٣ ولغاية ١٩٠٧ ، بأنّهم يملكون «متانة ورجولة الشخصيّة» ولديهم «قوّة التفكير الاستنباطيّ»[3] .

وقد خصّهم المؤرخ اللبنانيّ «مسعود ضاهر» بدراسة وافية جاءت بعنوان «هجرة الشوام» ، تتبّع فيها أصول هذه الظاهرة وأبعادها ونتائجها ، وكشف الأسباب التي دفعت كثيرًا من الشاميّين للهجرة إلى مصر ، ومعظمها اقتصاديّة ، ثم وقف على الأدوار التي قاموا بها طَوال قرن ونصف تقريبًا ، وذكر بتفصيل مفيد أهمّ السلالات (اللبنانية) المهاجرة التي تركت أثرها في الحياة الاجتماعيّة والاقتصاديّة والثقافيّة في مصر ، ثم تعقّب المصائر المأساويّة لكثير منها ، حينما جرّدت من امتيازاتها بعد ثورة ١٩٥٢ ، وفي كلّ ذلك اعتمد على السجلات الكنسيّة ، ووثائق القنصليّات والجمعيّات ، والأرشيفات الرسميّة والدراسيّة والماليّة ، فضلاً عن كثير من المصادر المدوّنة ، والروايات الشفويّة ، فقدم بحثًا ميدانيًا وافيًا استقى مادته من مصادر مخطوطة مودعة في الكنائس وأرشيف الدولة المصريّة .

كانت الظروف التاريخيّة ملائمة للشاميّين في مصر أكثر من سواهم «فالكفاءة الشخصيّة ، ومعرفة اللغات ، وسرعة التكيّف ، والإخلاص في العمل ، والخبرة التاريخيّة في مجال الخدمات ، والانفتاح القديم على الغرب ، وغيرها من الأسباب جعلت الشوام ، وغالبيتهم من المسيحيّين ، يلعبون دورًا مميّزًا

---

(١) الاستعمار والثورة في الشرق الأوسط ، ص٧٢ .

(٢) م . ن . ص١٩٩ وما بعدها .

(٣) رائدات الحركة النسوية المصريّة ، ص٣١ .

في مصر»[1] . ثم إن الشوام «عرفوا كيف يختارون موقعهم الطليعيّ في حركة مجتمع مصريّ ينمو بسرعة ويتبدّل باستمرار على طريق العصرنة . فجمعوا ثروات طائلة من جهة ، وكانت لهم منزلة مميّزة في هذا المجتمع العربيّ الذي أفسح لهم المجال واسعًا ، كي يندمجوا فيه باستثناء قلة فضّلت الارتباط بالأجنبيّ ولم تفكر بالبقاء في مصر بعد رحيل الأجانب عنها[2] .

وقد حذّر «ضاهر» من تعميم موقف واحد على جميع الشوام في مصر ، فلطالما لحقت بهم شبهة ميل للنفوذ الأجنبيّ بحكم المصالح الاقتصاديّة ، ولكن لا يجوز تعميم الحكم عليهم قاطبة باعتبارهم عاملاً مساعدًا للقوى الأوربيّة في السيطرة على مصر ، على الرغم من أن الشعور المصريّ العامّ رجّح هذا الأمر في نهاية الأمر ، فجرى في منتصف القرن العشرين تجريدهم من أملاكهم ، كما حدث الأمر مع الأقليّات الأجنبيّة التي نُظر إليها باعتبارها متواطئة مع القوى الاستعماريّة ، ولكنّ التدقيق في أمر الشوام في مصر يكشف أنّ «منهم من أحبّها فعلاً ، ومنهم من خادع وتملّق ونافق طلبًا للثروة والمال والنفوذ ، ومنهم من كره مصر والمصريّين وتعصّب طائفيًا وغادر أرض مصر حاملاً الحقد على سكانها . ولقد حافظ بعض الشوام على عصبيّة ضيّقة ، إقليميّة أو طائفيّة في معظم الأحيان ، وتعاطف مع المستعمر الخارجيّ ، وأصبح عونًا له على حساب الشعب المصريّ وكرامة بلاده»[3] .

وقدّم «إدوارد سعيد» في مذكراته الشائقة «خارج المكان»[4] أحد أكثر التحليلات السرديّة خصبًا عن بقايا الشوام في مصر ، وأفول نجمهم في منتصف القرن العشرين ، وبيّن أنهم - وسعيد نفسه ينتمي إليهم- كانوا أكثر قربًا من

---

(١) مسعود ضاهر ، هجرة الشوام : الهجرة اللبنانية إلى مصر ، القاهرة ، دار الشروق ، ٢٠٠٩ ، ص١٣ .

(٢) م .ن .ص١٦ .

(٣) م .ن .ص ١٦ .

(٤) إدوارد سعيد ، خارج المكان ، ترجمة فوّاز طرابلسي ، بيروت ، دار الآداب ، ٢٠٠٠ .

الناحية الذهنيّة للأقليّات الأجنبيّة من المصريّين، وهم يشكّلون جماعة شبه مغلقة خيّم عليها قلق الاندماج الممزوج بدرجة من التعالي والترفّع. جمع كثير منهم ثروات طائلة، وأصبحوا جزءاً من الأرستقراطيّة الهشّة التي عاشت حالة عدم انتماء بسبب الهجنة التي جعلتها في منتصف الطريق بين الأجانب الغربيّين والأهالي، فذاكرتها مضطربة، وإن استمدت وجودها من الأصول الشاميّة، ومصالحها المنشبكة بالوجود الغربيّ في مصر، وهذا جعلها أسيرة نوع من الانكفاء الحذر على الذات، ولم تتفاعل جوهريًا مع المصريّين.

تحلّلت ظاهرة الشوام في مصر بعد الثورة التي اعتبرت الحدّ الرمزيّ الفاصل بين قوة الأقليّات الأجنبيّة وأفولها، فراحت أحوالها تتدهور على جميع الصعد، كما كشف «سعيد» عن ذلك، وهو يتحدّث عن أسرته، وجملة الأسر الشاميّة الكبرى في مصر، وقد تفتّت وجودها، فترحّلت غربًا وشرقًا، تبحث عن مهاجر جديدة. ومن الواضح أن الشوام حازوا شروطًا خاصّة في نمط الحياة، وفرص التعلّم، فقد تلقّوا، تعليمًا في المدارس الاستعماريّة، وتشكّل وعيهم الثقافيّ في ضوء ذلك بوصفهم نخبة متميّزة، ومعظم ذلك ورثوه من القرن التاسع عشر، ونهضوا بجانب كبير من مهمّة التحديث الفكريّ والأدبيّ في مصر وسواها من البلاد العربيّة. وباستثناء عدد محدود من الذين تخطّوا حبسة الانتماء المغلق لمجموعة نازحة، فرضت حضورًا غير مرغوب فيه بصورة كاملة من العموم، وهؤلاء غلّبوا مصالحهم على أيّ نوع من الانتماءات الأخرى، فإن معظم المصادر تؤكد المرجعيّة الغربيّة لأفكارهم وأذواقهم. وانخرط كثير منهم في تنشيط الحياة الثقافيّة في مصر منذ وقت مبكر.

وليس من المستغرب أن يؤكد هذه الحقيقة بعض الباحثين المصريّين الذين ذهبوا إلى أنّ الشاميّين كانوا وراء النهضة الثقافيّة في مصر، ومنهم «محمد عمر» في كتابه «حاضر المصريّين» الذي أصدره في عام ١٩٠٢، وأرجع إليهم الفضل في انطلاق حركة الصّحافة والتعليم في مصر، قال: «في الصّحافة عكف جماعة السوريّين لإنشاء الجرائد السياسيّة، ومنهم تنبّه المصريّون على

إنشاء الجرائد بكثرة ، وتلك حقيقة نذكرها ولا نبخس الناس أشياءهم» . وهو يعزو للشاميّات إدخال تعليم البنات إلى مصر[1] .

وتؤكد باحثة نسويّة شغلت بموضوع المرأة العربيّة ، هي «مارجو بدران» ، أنَّ الشاميّات كنّ دائمًا في طليعة المناديات بتغيير أوضاع المرأة في مصر ، فهنّ في «مقدمة من نفضن أيديهن عن عالم الحريم والحجاب ، والاحتجاج على البقاء في البيوت ، ومن بين كثير من الدوريّات والمجلات النسائيّة والثقافيّة المتخصّصة كان للشاميّات العدد الأوفر منها»[2] . وفي مقدمتهن : هند نوفل (١٨٦٠-١٩٢٠) وزينب فوّاز (١٨٦٠-١٩١٤) ولبيبة هاشم (١٩٠٦-١٩٣٩) ومي زيادة (١٨٨٦-١٩٤١) فضلاً عن سلمى قاسطلي ، ولويزا حبّالين ، وألكسندرا أفرينو ، وأستر موبال ، وقد عاضدن بوضوح لا يخفى النساء المصريّات اللواتي تبنّين فكرة تغيير واقع حال المرأة ، مثل : عائشة التيمورية (١٨٤٠-١٩٠٢) وملك حفني ناصف (١٨٨٦-١٩١٨) وهدى شعراوي (١٨٧٩-١٩٤٧) ونبويّة موسى (١٨٨٦-١٩٥١) وغيرهن . ويروى أنَّ الخديوي إسماعيل «تمنّى أن تكون مصر مثل الشام»[3] .

أشرنا منذ قليل إلى المسافة الرمزيّة في الانتماء التي حرص الشوام على وجودها بينهم وبين المصريّين ، فـ «زينب فوّاز» حينما أصدرت كتابها «الدرّ المنثور في طبقات ربّات الخدور» في مصر عام ١٨٩٤ ، حرصت على أن يكون التعريف بها على غلاف الكتاب بالصورة الآتية : «الأديبة الفاضلة والبارعة الكاملة السيدة زينب بنت علي بن حسين بن عبيد الله بن حسن بن إبراهيم بن محمد بن يوسف فوّاز العاملي السوريّة مولدًا وموطنًا المصريّة منشأ وسكنًا»[4] .

---

(١) محمد عمر ، حاضر المصريّين أو سرّ تأخّرهم ، تحقيق مجيد طوبيا ، القاهرة ، ص ١٦٨ و١٣١ .

(٢) راثدات الحركة النسويّة المصريّة والإسلام والوطن ، ص٨٣ و١٠٣ .

(٣) عصر التكايا والرعايا ، ص٤٠٩ .

(٤) زينب فوّاز العاملي ، الدرّ المنثور في طبقات ربّات الخدور ، القاهرة ، المطبعة الأميرية ، ١٣١٢هـ .

كان موقع الشام وتركيبته السكانيّة والثقافيّة والدينيّة موضع اهتمام مبكّر من قبل الغرب، وعلى نحو مباشر من قبل البعثات التبشيريّة التي هيّأت أرضيّة مناسبة للتفاعل الثقافيّ فيما يسمّى الآن بلبنان وسوريا وفلسطين، وعلى وجه التحديد الشواطئ الشرقيّة للبحر المتوسط. وكان نفوذ الكنائس كبيرًا إلى درجة تقاطعت فيه التطلّعات والمطامح حسب المذاهب الدينيّة الموجودة هناك، ولمّا وصلت طلائع المهاجرين من بلاد الشام إلى مصر، لأسباب تتصل بالصراعات المذهبيّة والبحث عن أماكن أكثر نأيًا عن عاصمة الدولة العثمانيّة، فضلاً عن الجوانب الشخصيّة في موضوع الهجرة، والفرص المتاحة آنذاك في مصر، فإنَّ التفاعل الثقافيّ قد ازداد غنى.

ولم تكن مصر في منأى عن حضور مظاهر كثيرة لها صلة مباشرة وغير مباشرة بالثقافة الغربيّة، وبخاصّة في عهد إسماعيل الذي أراد تحويلها إلى قطعة من أوربّا. وعلى هذا توافر مناخ أمام الشوام، لم يكن موجودًا قبل وصولهم أفواجًا إلى مصر، وانخراطهم المثير للاهتمام في النشاط الثقافيّ. فقد وجدوا أنفسهم في سياق ثقافة مهيّأة لإنجاب ما هو جديد.

تساعدنا هذه الصورة للشوّام في تأطير دورهم الثقافيّ في مصر وخارجها، وفي ضوئها يمكن العودة ثانية إلى موضوع ريادة الرواية العربيّة، وإلى قائمة «مارون عبود»، والغالب أنّه لم يكن يقصد بالأسماء التي عدّها رائدة للرواية أنّها كلّها هاجرت إلى مصر، إنّما يريد فيما هو واضح، تأكيد أصولها الشاميّة، فالروّاد الأُوَل كانوا مقيمين في بلاد الشام، ولم يكونوا ضمن المجموعات الكبيرة التي نزحت إلى مصر في بداية الستينيّات من القرن التاسع عشر، وإلى هؤلاء تنسب الريادة المؤكدة. وكان «علي شلش» قد قرّر بناء على بحث استقصى فيه المصادر الأصليّة، أنّ «الآباء الشرعيّين للرواية هم اللبنانيون»[١] وأنَّ ٩٠٪ من

---

(١) نشأة النقد الروائيّ في الأدب العربيّ الحديث، ص٨.

المؤلفين والمعرّبين في مجال الرواية كانوا من أبناء الشام المهاجرين إلى مصر[١] .

احتفى «المنفلوطي» بـ «جورجي زيدان» وعدّه «رئيس البعثة العلميّة السوريّة التي وفدت إلى مصر في أواخر القرن الماضي ، فغيّرت وجه العالم المصريّ تغييرًا كليًا ، غرست في صحرائه القاحلة المجدبة أغراس الجدّ والعمل والشجاعة والإقدام ، والهمّة والاستقلال ، وعلّمت أبناءه كيف يؤلّفون ويترجمون ، وينشئون الجرائد والمجلات»[٢] . لكنَّ «زيدان» كان متأخرًا في وصوله الديار المصريّة . والحقّ فقد أسهم الشاميّون في تنشيط المناخ الثقافيّ في البلاد المصريّة إلى درجة اقترنت بكثير منهم أنشطة التعريب والتأليف والصّحافة والمسرح ، وكان ذلك مثار اهتمام «هاملتون جيب» الذي قال «تأخرت طلائع القصّة (الرواية) في مصر من حيث هي فنّ أدبيّ ، حتى أنَّ دارس الأدب العربيّ المعاصر يعدّ معذورًا إذا هو سعى إلى البحث عن صلة قرابة تربطها بالآثار الأولى التي أنشأها الكتاب السوريّون»[٣] .

ولم يجانب «عبد المحسن طه بدر» الصواب حينما قرر أنَّ لهم الفضل في تقديم الرواية مؤلّفة كانت أو معرّبة ، وشرح الأمر قائلاً : إنَّ التأثر بالحضارة الغربيّة في مصر قبل الثورة العُرابيّة يكاد يكون منحصرًا بصورة عامّة في النواحي السياسيّة ، أمّا الناحيتان الفكريّة والأدبيّة ، فقد «اقتصر التأثير فيهما على دائرة ضيّقة من المسيحيّين الشوام» . وأضاف : «وكما حاول المهاجرون الشوام تقديم العلوم والأفكار الغربيّة إلى بيئتنا ، فإنهم استمرّوا في تقديم الأشكال الفنّيّة الغربيّة مثل المسرحيّة ، وتحمّسوا لتقديم الرواية ، ولكنهم في تقديمهم للرواية اتخذوا موقفًا من موقفين ، يتخذ الأول منهما الرواية وعاء لتقديم أفكار الحضارة الغربيّة ، وكانوا في موقفهم هذا أشبه بالمعلمين منهم بالروائيّين ،

---

(١) نشأة النقد الروائيّ في الأدب العربيّ الحديث . ص١٧ .

(٢) المنفلوطي ، النظرات ، دمشق ، ج٣ ص٩٥ .

(٣) جيب ، دراسات في الأدب العربيّ ، دمشق ، ص٨٢ .

ولم يشذّ منهم إلاّ «جورجي زيدان» الذي اتخذ من الرواية وسيلة لتعليم التاريخ الإسلاميّ. أمّا الموقف الثاني فيتمثل في تقليدهم للروايات الغربيّة تقليدًا مباشرًا سواء بالترجمة أو الاقتباس أو التأليف، واختيارهم للروايات التي تتلاءم مع الذوق الشعبيّ لجماهير القراء غير المثقّفين، واتخاذ هذه الروايات وسيلة للرواج الصحفيّ ممّا جعل الرواية بصورة عامّة موضع استنكار المثقفين»(١).

يكتسب رأي «عبد المحسن طه بدر» أهميّة خاصّة هنا، فهو لا يكتفي بتأكيد ريادة الشوام، لكنه يمضي في تصنيف الدور الروائيّ الذي قاموا به، ويربطه بالمؤثّر الغربيّ الذي يرى أنّهم كانوا دعاة له في مصر، الأمر الذي أثار حفيظة المجتمع الثقافيّ ضدّ الروايات التي كانوا يكتبونها، وتُفهم أسباب موقف «بدر» هذا إذا علمنا أنّه قام بتصنيف الروايات خلال هذه الفترة بناء على الوظيفة التي تؤدّيها، ومنها الوظيفة التعليميّة والوظيفة الترفيهيّة، وهي روايات تسبق الرواية الفنّيّة، كما يرى، وهذا هو السبب الذي من أجله أعاد تفسير دور الشوام، وصنّفهم إلى دعاة للفكر الغربيّ من جانب، ودعاة للتسلية والترفيه من جانب آخر. ولكن في الحالتين ظلّ تأكيده حاضرًا: الشوام هم الذين جاؤوا بالفكر الغربيّ، ودعَوا له، وهم الذين كتبوا رواياتهم على غرار الروايات الغربيّة. وهو من هذه الناحية يتّصل بتلك الأفكار التي قال بها «جورجي زيدان» و«مارون عبود» من أنّ الرواية العربيّة كائن غريب نبت في الثقافة العربيّة بتأثير من الرواية الغربيّة.

وبغضّ النظر عن تشديد «بدر» المبالغ فيه فيما يخصّ تقليد الشوام للروايات الغربيّة، فقد كانت البيئة الشاميّة، وبخاصّة لبنان كما يرى «غالي شكري»، أرضًا للنهضة قبل أن تمتدّ جسرًا إلى الأراضي المصريّة، فمدرسة البستاني شاركت «مشاركة أساسيّة وفعّالة في خلق القصّة والرواية والصّحافة

(١) تطور الرواية العربيّة الحديثة في مصر، ص١١٩ وص٣٤ و٣٨.

الحديثة»[1] . ويقول «سهيل إدريس» : ولدت القصّة العربيّة الحديثة ، بجميع ألوانها ، على أيدي اللبنانيّين في بلدين : مصر وأمريكا ، فكأنّ المهاجرين وجدوا أنّ بلادهم الصغيرة لا تتّسع لمواهبهم ، فخاضوا غمار البحار والأقطار ليزرعوا في الشرق والغرب بذور النهضة الأدبيّة»[2] . ليس من الحكمة تضخيم هذا الدور الذي يشوبه الالتباس كثيرًا إذا ما نُظر إليه من زاوية أيدلوجيّة لها صلة بالوجود الغربيّ ونفوذه في مصر وبلاد الشام ، ولكن من الحكمة تثبيت هذه الحقيقة الثقافيّة بعيدًا عن كلّ تحامل وسوء تفسير .

ومهما كانت وجهة النظر التي ينطلق منها الباحثون ، فإنّنا الآن أمام جملة من الآراء قال بها «المنفلوطي» و«جيب» و«بدر» و«شكري» و«إدريس» ، يذهبون فيها جميعًا إلى تقدير الأثر الشاميّ وريادته في الرواية العربيّة ، وهي آراء تؤكّد ضمنًا مسار التفاعل بين المبدعين الشاميّين والبيئة الثقافيّة المصريّة . وعلى الرغم من كلّ هذا فلا يمكن اختزال التحديث ، وربطه بأقليّة مهما كان دورها كبيرًا . فمع أهميّة دور الشوام الذي قدّمت له تفسيرات متعددة ، ومتناقضة أحيانًا ، فإن الحراك العامّ كان قد انبثق من صلب تناقضات أوسع وأشمل وأعمق ، وفيما يخصّ الجانب الأدبيّ فإن حركة عارمة في وظيفة الأدب وأساليبه قد بدأت في الظهور خلال القرن التاسع عشر .

تفضي بنا هذه المناقشة مباشرة إلى موضوع الريادة ، فقد اتفق «زيدان» و«عبود» على الروّاد الثلاثة الأُوَل «مرّاش» و«البستاني» و«زيدان» . وشذّ عن ذلك فقط «فرح أنطون» الذي أدرجه «عبود» في القائمة . والحقّ أن «مرّاش» لم يكن أول من كتب الرواية ، إنّما سبقه إلى ذلك «خليل الخوري» . كما أنّ الوثائق تؤكد أنّ «جورجي زيدان» نشر رواياته الست الأولى بين الأعوام ١٨٩١

(١) غالي شكري ، النهضة والسقوط في الفكر المصريّ الحديث ، بيروت ، ص١٧٣ و١٧٤ .

(٢) سهيل إدريس ، محاضرات عن القصّة في لبنان ، ص٣ .

و١٩٠٠ ، أمّا «فرح أنطون» ، فقد ظهرت رواياته بداية من عام ١٩٠٣ ، ووحده «سليم البستاني» يندرج في مجموعة الروّاد الأُوَل ، لسبقه التاريخيّ وغزارة إنتاجه ، ونجاحه في بلورة مفهوم الرواية القائمة على المغامرة ، التي توافق إلى حدّ كبير طبيعة المرويّات الشائعة في زمنه ، وهي ذاتها التي طورّها «زيدان» فيما بعد ، وهو الممثل الحقيقيّ لما عدّه «مارون عبود» روايات تعنى «بالمفاجآت والإتيان بالغريب منها الذي يدهش القارئ» .

وفي ضوء ذلك ينبغي تصحيح القائمة طبقًا للمعلومات المتوافرة ، وهي تؤكد أنّ «خليل الخوري» هو أول من نشر رواية متكاملة في مجلته «حديقة الأخبار» في عام ١٨٥٩ ، وذلك قبل أن يجمعها ويصدرها بكتاب بعد سنة من ذلك ، وهي بعنوان «وي . إذن لست بإفرنجي» . ثم ظهرت رواية «غابة الحق» لـ «مرّاش» في عام١٨٦٥ ، وانهمرت سلسلة روايات «سليم البستاني» التي بدأ نشرها في مطلع عام١٨٧٠ في مجلته «الجنان» ، ومنها «الهيام في جنة الشام» في عام١٨٧٠ و«زنوبيا» في عام ١٨٧١ و«بدور» في عام ١٨٧٢ و«أسماء» في عام ١٨٧٣ و«الهيام في فتوح الشام» في عام ١٨٧٤ و«بنت العصر» في عام ١٨٧٥ و«فاتنة» في عام ١٨٧٧ و«سلمى» في عام ١٨٧٨ .

هيمن «سليم البستاني» في نشر رواياته خلال عقد من السنين ، وذلك قبل أن ينشر «إسكندر أبكاريوس» روايته «ريحانة الأفكار» في عام ١٨٨٠ . و«علي مبارك» كتابه الروائيّ «عَلم الدين» في عام ١٨٨٢ ، ثم «سعيد البستاني» روايته «ذات الخدر» في القاهرة عام ١٨٨٤ . وفيما بعد ستظهر أسماء «ميخائيل جورج عورا وأليس بطرس البستاني وجورجي زيدان وزينب فوّاز» . وفي العقد الأول من القرن العشرين ستظهر أسماء «فرح أنطون ، ونقولا حداد ، ولبيبة هاشم» ، فضلاً عن الروايات العشر الأخرى من أعمال «زيدان» التي ستنتهي بوفاته في عام ١٩١٤ ، وابتداء من سبعينيّات القرن التاسع عشر سوف يتكاثر ظهور الروايات مطبوعة ككتب أو منشورة في المجلات المتخصّصة التي كانت في تزايد مستمر ، وسيتوازى صدور الروايات المؤلّفة مع صدور الروايات

المقتبسة في نوع من التعريب المتحرّر من كلّ قيد، والموافق لطبيعة المرويّات السرديّة، بما يشكل ظاهرة أدبيّة لافتة للنظر.

كانت المغامرات، والوقائع الغريبة التي تؤطّرها حكاية حبّ، والأحداث التاريخيّة، هي الموضوعات المفضّلة لدى الكتّاب في تلك الحِقبة، وإذا أدخلنا المؤثّر الغربيّ في هذا الموضوع، فإنّه في هذه الفترة بالذات بالغ المعرِّبون في نقل روايات تقوم أحداثها على المغامرات، والمصادفات، والحركة الخاطفة، والتنقّلات السريعة، وكل ذلك على خلفيّة من الأحداث التاريخيّة أو قصص الحبّ الرومانسيّة، وهو أمر يُعثر عليه في تعريب نحو من عشرين رواية لـ «إسكندر دوماس الأب» قبل عام ١٩١٠، وأكثر من عشر روايات، بعضها يزيد على ستة مجلدات، لـ « ميشيل زيفاكو» في الفترة نفسها، هذا إلى جانب روايات «بوردو» و«تيراي» و«مونتبيان» و«جول فرن»، وجميعها تندرج في إطار روايات الحركة والمغامرات، وتقاطع المصائر، وقد تمّ التلاعب بأصولها لموافقة المرويّات، وجرى التصرّف المبالغ فيه في تعريبها، وهو ما نجده، على سبيل المثال، في روايات «البستاني» و«زيدان» التي تعجّ بكلّ ذلك، فتدمج بين المادّة التاريخيّة أو الاجتماعيّة، والمغامرة الفرديّة والمصادفة والترحال والحبّ والمكائد، مع التركيز الشديد على ثنائيّة الخير والشر في كلّ من الشخصيّات والقيم والمعاني، ونجاح الأبطال في اجتياز الصعاب، والفوز بالمرأة التي يريدون، ثم النهاية التي يمثّلها القضاء على الخصوم أنصار الشرّ.

٦. الريادة ونظريّة المؤثّرات الغربيّة:

يلزمنا الآن العودة إلى مناقشة رأي «زيدان» و«عبود»، ومؤدّاه أنّ الرواية العربيّة اقتُبست عن الغربيّين، وهم الذين جعلوا لها شأنًا عظيمًا. اقتبسها العرب عنهم بقواعدها ومناهجها حتى بموضوعاتها. وكان السابقون إلى هذا كتّاب الشام لمخالطتهم الأوربيّين والأخذ عنهم. لكنّ الباحث الذي يتوغّل في السياق الثقافيّ للقرن التاسع عشر سيوافق استنادًا إلى المعطيات المؤكدة على

ريادة الشوام ، كما أكدنا من قبل أكثر من مرة ، ولكنه سيبدي تحفظًا جدّيًا على كونها مقتبسة من الرواية الغربيّة ، فتلك الفكرة الهشّة من تحيّزات الخطاب الاستعماريّ ، وسطوته في استعارة الفرضيّات من خارج السياق الثقافيّ السائد في تلك الفترة ، وتوجيه الأفكار صوب الأصول الغربيّة للرواية ، بوصفها فنًا غربيًا خالصًا ، ويرجع إلى بعض الكتّاب الشوام إشاعتها على أنها فكرة متصلة بالتحديث الذي نُسب إليهم ، أو أنهم أسهموا بقسط وافر فيه ، ففرضيّات ذلك الخطاب تغلغلت في ثنايا التصوّرات ، واستبطنت الآراء ، وأحيانًا كانت تكشف عن نفسها بصورة جليّة باعتبارها تمثّل التفسير الصحيح للوقائع الأدبيّة .

استدرجت هذه القضيّة آراءً كثيرة ، تداخلت وتعارضت في موضوع المؤثّرات ، وفي الأصول ، وفي التاريخ ، وفي الروّاد الأُول ، وفي النصوص الأولى ، وفي البلاد التي ظهرت الرواية فيها ، واختلفت في الخصائص السرديّة التي يجب أن تتوافر فيها النصوص لكي يصحّ أن تندرج ضمن النوع الروائيّ . وما يلفت الانتباه في تلك الآراء هو : غياب النظرة الثقافيّة الشاملة التي تتعامل مع هذه الظاهرة بوصفها ظاهرة ثقافيّة- أدبيّة ؛ فالرواية لم تكن إلاّ تحولاً بطيئًا لنسق ثقافيّ بدأ يتعرّض للتحلّل ، وأصبحت مرويّاته السردية رصيدًا وُظِّف في النوع الروائيّ الوليد ، فالأمر متّصل بضرب من التحوّل الثقافيّ في النظر إلى وظيفة الأدب وأسلوبه وماهيّته ، إذ أصبح من غير الممكن توقير نصوص أدبيّة هدفها الامتثال لمعايير الصنعة التقليديّة ، بدل الانشغال بالتمثيل السرديّ الذي من خلاله تتحقّق وظيفة النصوص .

مرّ بنا كثيرًا التأكيد القائل إنّ الروائيّين العرب كتبوا رواياتهم تقليدًا للإفرنج ، وهي فكرة تعود في أصلها إلى أواخر القرن التاسع عشر ، ولم تلبث أن تحوّلت إلى مسلّمة جرى الأخذ بها ، فظلّت توجّه الفكر النقديّ كلما أثيرت هذه القضيّة ، بل يمكن القول إنّ الوعي النقديّ اللاحق نهض على أساس ذلك . يقول «محمد حسين هيكل» القصّة في الأدب العربيّ الحديث ما تزال في أغلب أمرها تستلهم القصّة الغربيّة مقلّدة إياها في صورتها ، غير صادرة في

الوقت نفسه عن فكرة ومَثل أعلى يحركان نفس صاحبها»[1] . وانطلق «سهيل إدريس» في حوالي منتصف القرن العشرين من هذه المسلّمة دون أن يتوقف على الخلفيّات الثقافيّة التي ينبغي أن تكون حاضرة بالتفصيل في كلّ عمل يقرّر أمر ظاهرة على مثل هذه الدرجة من الأهميّة ، فذهب إلى أنّ الفنّ القصصيّ العربيّ الحديث «متأثّر بالتآليف الغربيّة» ، ولا يمكن بأي حال «اعتباره امتدادًا للتراث العربيّ القصصيّ» بل هو على وجه اليقين «إنتاج جديد منقطع عن الأسباب بماضي الإنتاج العربيّ ، إذ بدأ تقليدًا للرواية والقصّة الأجنبيّة ، كما عرفها كتّاب ذلك العهد ، سواء بالترجمة أو بالمطالعة مباشرة»[2] .

وذهب هذا المذهب كثرة غالبة من الباحثين ، لكن الرأي الذي لاقى قبولاً نهائيًا ، جاء به «يحيى حقّي» وهو جدير بالوقوف المتمهّل عليه ؛ لأنّه لا يكتفي بإنكار إمكانيّة نشأة ذاتيّة للرواية العربيّة ، وإنّما ينكر إمكانيّة أن تصلح «العقليّة العربيّة» لإبداع هذا الفنّ . استند «حقّي» في تفسيره لنشأة الرواية العربيّة إلى الموجّهات الاستشراقيّة التي أشاعت بين الباحثين تصوّرًا يرى أنّ «العقليّة العربيّة» قاصرة عن التركيب والتشخيص ، وهي عقليّة اندهاشيّة تجريديّة غير قادرة على مخض الأشياء ، واكتشاف عللها وعراها . وهذه الفكرة من نتاج النظريّة العرقيّة القائلة بتفوق الجنس الآريّ ، وقد ازدهرت على خلفيّة من الممارسات المدفوعة بهاجس التفوّق الغربيّ[3] ، وتعدّ إحدى أكثر تجلّيات الخطاب الاستعماريّ .

أخذ «حقّي» بهذه الفكرة العنصريّة باعتبارها حقيقة ثابتة ، وأقام عليها فروضه ونتائجه وأحكامه ، فطبقًا لهذا التصوّر ، لا يمكن عدّ الرواية تطويرًا للمرويّات السرديّة ، أو استثمارًا لانهيارها في القرن التاسع عشر ، أو استجابة

---

(١) محمد حسين هيكل ، ثورة الأدب ، القاهرة ، ص٧٥ .

(٢) محاضرات عن القصّة في لبنان ، ص٥ .

(٣) عبد الله إبراهيم ، المركزيّة الغربيّة ، بيروت ، انظر فصل «أيديولوجيا التفوّق العرقيّ» ص ٢٢٩-٢٧٥ .

لتفاعلات خاصّة بالثقافة العربيّة ، إنّما هي غربيّة بصورة كاملة ؛ لأنَّ «العقليّة العربيّة» لا يمكن لها أن تكتشف فنًا جديدًا مركّبًا مثل الرواية . فقال «حملت الرياح التي تهبّ من أوربّا بذرة غـريبـة على المجـتـمع العـربيّ ، بذرة القـصّـة (الرواية) ، بدأت معرفته بها أولاً عن طريق الترجمة . . .وعلى ضوء المقارنة بين البذرة القادمة وبين ما هو موجود في اليد ، أحسّ الأدباء أنَّ الفرق بين الاثنين كبير ، فالموجود في اليد لا يخرج عن بعض السير ، وقصص ألف ليلة وليلة ، ومقامات لم تدرس إلاّ على أنها وثائق لغويّة غرقت في تحف النحو والبديع ، وعناصر ضئيلة من قوام القصّة بوصفها لشخصيّة خياليّة ، أو ضبطها في موقف معيّن لا يخلو من الفكاهة أحيانًا ، كما في مقامات الحريريّ ، وهي فتات فنيّ تنقصه الوحدة ، وتبيان رأي أو مذهب . كلّ هذه كتب ترسم العصور الماضية ، ولا تمتّ إلى المجتمع القائم بصلة ، وبخاصّة بعد أن انتقلت إليه من أوربّا بعض معالم المدنيّة الحديثة ، فقلبت أوضاعه وعاداته ، وأوهنت صلته بالماضي» .

يلاحظ أنَّ «حقّي» يقارن بين فنّين مختلفين دون أن يشير إلى موضوعهما ، فهو يضع المرويّات الموروثة في تعارض مع الرواية الأوربيّة ، وينتهي إلى خفض قيمتها ؛ لأنّها لا تحذو حذو تلك الرواية ، وهي بإزائها «فتات فنيّ» ولا تتوافر فيها إلاّ عناصر ضعيفة من قوام الرواية . لا تراعي المقارنة الطبيعة الأجناسيّة للنصوص الأدبيّة ، فقد أغفل ذلك ، وانتهى إلى نتيجة قوامها المفاضلة ؛ لأنّها لا تبحث في الأشياء بذاتها من بناء وأسلوب ووظيفة ونوع ، إنّما تتجاوزها إلى المقارنة التقويميّة ، وهي مقارنة تفاضليّة مجرّدة ، تنطلق من قاعدة تريد النهوض بمهمّة مزدوجة : إعلاء وخفض ، فالرواية الأوربيّة تتميّز بالوحدة الفنّيّة المتماسكة ، وتبيان الأفكار ، وبذلك فهي أسمى ، والمرويّات العربيّة تنقصها الوحدة ، وتبيان الأفكار ، فهي أدنى .

ثم يمضي إلى ذكر الأسباب التي جعلت العرب يتعلّقون بهذا الفنّ الذي هبّ عليهم من أوربّا ، فيرى في الرواية «قدرتها على النفع عن طريق التسلية» و«احتفاؤها الشديد بالحبّ ، وكان موضوعًا يتحرّز الناس من الخوض فيه إلاّ

تخفّيًا وراء غزل مصطنع في مطالع القصائد» . والأمر الأخير ، وهو «ما أزعجهم قليلاً» ، هو «استنادها إلى تراث قديم رسم لها الطريق ، والأدب العربيّ خلو منه ، والعقليّة العربيّة تحبّ التجريد ، أشهى إليها أن تتحدّث عن فكرة الرّجل لا عن الرّجل نفسه ، وهي- فوق هذا وذاك- ربيبة الصحاري والنظرة التي تضمّها» .

لا تجانسَ في هذه المعايير التي وضعها «حقّي» أسبابًا لتعلّق العرب بالرواية الأوربيّة ، فالمرويّات كانت تقوم أساسًا على التسلية الاعتباريّة ، وهي تحتفي بالحبّ وأشكاله ، أكثر ممّا يحتفي به الشعر في مطالعه الطلليّة ، ومثال «ألف ليلة وليلة» شاهد على ذلك ، وأخيرًا فالنسب التاريخيّ لتلك المرويّات لا يقلّ عراقة عن الجذر التاريخيّ للرواية الأوربيّة ، هذا إذا اتُّبع المنطق نفسه الذي أخذ به «حقّي» . فكيف يصار إلى دمج معطيات متباينة ، بعضها يتصل بوظيفة الفنّ ، وبعضها بموضوعاته ، وبعضها بتاريخه ، من أجل ضبط المفاضلة بين الموضوعين؟!

أخيرًا يحاول «حقّي» التخلّص من قضيّة الزمن ، والتاريخ ، والموضوع ، لكنّه يصرّ على مبدأ المفاضلة ، ليقارن بين النصوص الأولى للرواية العربيّة من ناحية ثقافة كتّابها ، ومرجعيّاتهم الفكريّة ، فينتهي إلى تفضيل الذين استقَوا ثقافتهم من مصادر غربيّة على سواهم ، فهم أكثر من أقرانهم حساسية ، وأغزر شعورًا بروح الفنّ القصصيّ ، فقد «وضح الشكل بالبذرة القادمة ، وتهيّأ لها الأسلوب العصريّ ، ولكن بقي فوق هذا وذاك شيء غريب أسميه الإحساس الغريزيّ بروح الفنّ القصصيّ ونبضه ومزاجه ، لم يفز بهذا الإحساس بقدر كبير أو صغير إلاّ المتّصلون بالثقافة الغربيّة اتصالاً وثيقاً ، وبقيت القصص التي كتبها غيرهم -رغم استيفائها للمقوّمات كافة- مفتقرة إلى هذا العطر الذي يجعل من القصّة (الرواية) فنًا» . وهكذا تقوده المفاضلة إلى تثبيت النتيجة التي كان ينبغي عليه أن يجعلها مقدمة - فرضيّة ، وهي «لا ضير أن نعترف أنّ القصّة (الرواية) جاءتنا من الغرب ، وأنّ أول من أقام قواعدها عندنا أفراد تأثّروا بالأدب الأوربيّ ، والأدب الفرنسيّ بصفة خاصّة» .

تجنّب «حقّي» الوقوف على كلّ الأسباب الثقافيّة والاجتماعيّة الفاعلة في نشأة الرواية العربيّة ، فهو في الوقت الذي أشار فيه ، بعجالة ، إلى التعريب ، لم يبيّن كيف تمّ تلقّي الآثار الروائيّة المنقولة إلى العربيّة ، وفي أيّ وسط ثقافيّ ظهرت ، وما الصياغات والأساليب التي أثّرت في ظهور الرواية العربيّة ، إن كان ثَمّةَ تأثير؟ ولم يثر اهتمامه المخاض الصعب والطويل لكل التحوّلات الأدبيّة والفكريّة طَوال القرن التاسع عشر ، ولم يكن قادرًا على الحديث عن الكيفيّة التي تتفكّك بها الأنواع الأدبيّة ، وتتحوّل عبر الزمن ، فانطباعاته الأوليّة اختزلت أخطر ظاهرة أدبيّة في ثقافتنا الحديثة إلى حديث مفاضلات بين مرجعيّتين ، وعقليّتين تجاوزهما الواقع ، وأجناس أدبيّة مختلفة .

يلمس في هذه المقارنة إحساس واضح بالصدور عن فكرة مسبّقة ، لا تعالج موضوعها في ضوء طبيعته ، وشرطه التاريخيّ ، إنّما تصادر عليه ، وإلى ذلك ، فقد تكلّم عمّا عدّه نماذج كاملة ، وكأنّه يبخس الرواية حقّها في التطوّر الفنّيّ عبر التاريخ ، ولهذا فهو يقول عن رواية «زينب» : و«من حسن الحظ أنَّ القصّة الأولى في أدبنا الحديث قد ولدت على هيئة ناضجة جميلة ، فأثبتت لنفسها أولاً حقّها في الوجود والبقاء ، واستحقّت ثانيًا : شرف مكانة الأم في المدد منها والانتساب إليها»(١) .

ذهب «حقي» إلى أن رواية «زينب» هي الأم الأولى التي أنجبت ذريّة الرواية العربيّة ، وسكت عن الأمّهات الكثيرات اللواتي أنجبنها ، وسياق تحليله يقود إلى أنّها أمّ دخيلة وفدت من مكان آخر ، كما لاحظنا في تحليله لقضيّة نشأة الرواية ، فإذا عرفنا أنَّ السرد هو وسيلة بناء النصوص الروائيّة ، فقد قرر أنَّ «زينب» هي ثمرة قراءات هيكل لـ« بول بورجيه» و«هنري بوردو» و«إميل زولا» . وهو أكثر من غيره على صلة بالثقافة الغربيّة التي عدّها «حقّي» باعثة للإحساس الغريزيّ بروح الفنّ القصصيّ ونبضه ومزاجه وعطره .

---

(١) يحيى حقّي ، فجر القصّة المصريّة ، القاهرة ، ص ٢١-٢٤ .

جاءت التأكيدات اللاحقة تحذو حذو السابقة ، وهو أمر مفهوم في سياق الثقافات بشكل عامّ ، ففي ظلّ غياب النظرة النقديّة الفاحصة تكتسب الآراء درجة من القداسة ، والهيبة ، والسمو ، وتصبح جزءاً من مناخ ثقافيّ تغيب عنه المساءلة النقديّة . وبعبارة أخرى ، تترتّب الأفكار اللاحقة في ضوء الفرضيّات السابقة دون أيّة إمكانية لاستئناف النظر في صواب الفرضيّات الأولى ، ومدى موافقتها للحقائق الثقافيّة التي لا تعرف الثبات ، إنّما هي في تحوّل دائم ، وسنرى كيف تعاظم أثر فرضيّة المؤثّر الغربيّ التي بدأت بـ «زيدان» و«هيكل» و«عبود» ، واستقام أمرها على يدَي «حقّي» .

استبد هذا الرأي بوعي معظم مؤرخي الأدب العربيّ ونقّاده ، طَوال القرن العشرين ، ووجّه التفكير النقديّ إلى جهة دون سواها ، فصار ينتظم داخل السياج المغلق لتلك الفرضيّة ، ولا يسمح له بتخطّي أسوارها ، فقد أعلن «محمد غنيمي هلال» بيقين كامل : «مما لا شكّ فيه أننا اتجهنا نحو الأدب القصصيّ بفضل تأثّرنا بالآداب الغربيّة في العصر الحديث» . وسرعان ما وجد نفسه ، وهو يريد أن يعزّز فرضيّة التأثير الغربيّ ، يقدّم ضمنًا سلسلة متواصلة من المعلومات التي تنقضها ، بما يمكن معه الاستنتاج أنّ المؤثّرات التي عُرّبت هي التي تأثّرت بالمرويّات السرديّة ، واستجابت لها ، وليس العكس ، ولكن الوعي المدرسيّ المتشبّع بفكرة التأثير الغربيّ ظلت مسيطرة عليه باستقامة تقويّة ذليلة لا تقبل غيرها .

يقول «هلال» وهو يقسّم نشأة الرواية العربيّة إلى طورين «في الطور الثاني من ميلاد الأدب القصصيّ في عصرنا الحديث (الطور الأول هو تقليد للقصص العربيّ القديم) : أخذنا في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، نتخلّص قليلاً من الاعتماد على الموروث العربيّ القديم ، وبدأ الوعي الفنّيّ ينمّي جنس القصّة من موردها الناضج في الآداب الأخرى ، وقد بدأ هذا الطور بدءاً طبيعيًا بتعريب موضوعات القصّة الغربيّة ، وتكييفها لتطابق الميول الشعبيّة ، أو لتساير وعي جمهور المثقّفين ، وطبيعيّ- والحال هذه- ألاّ يحفل المعرّب أو

الكاتب العربيّ بدقّة الترجمة أو مطابقة الأصل ، إذ لم تكن للترجمة الدقيقة قيمة آنذاك ، بل كان شأنها أن تباعد بين القصص المنقولة ومتذوّقيها من المعاصرين ، فكان الكاتب يخلق الموضوع من جديد ، مستهديًا بالأصل الأجنبيّ في مجموعه ، لا في تفاصيله ، مستبيحًا ما شاء ، حتى أسماء الشخصيّات والأماكن ، وإضافة ما يشاء ، ليغيّر مجال الأحداث . وما أشبه الكتّاب في هذه المرحلة بالمقلّدين تقصر مواهبهم الفنّيّة عن الإبداع ؛ فيلجؤون إلى متابعة خطى مَنْ يعجبون بهم من أهل الآداب الأخرى ، وطبيعيّ أن يكون التقليد تمهيدًا للخلق والابتكار ، وغالبًا ما كان انحراف هؤلاء المقلّدين عن مراعاة الدقّة في نقل الأصول التي ترجموا عنها تشويهًا لقيمها الفنّيّة ، وقصورًا عن كشف الجوانب النفسيّة ، وإغراقًا في إجادة التعبير الذي لا يتصل اتصالاً مباشرًا بالفكرة والموقف أو الحال النفسيّة ، ولكنهم جارَوا أذواق عصرهم ، ولقُوا لديه رواجًا»[1] .

لم يقتصر الأمر على نقّاد الأدب ، فقد انخرط في ذلك مجموعة من المفكّرين والمحلّلين الاجتماعيّين الذي وسّعوا مجال نظريّة التأثير الغربيّ ، ولكن هذه المرة ليوفّقوا بين التحليلات الاجتماعيّة والأدبيّة التي ظهرت في الفكر الغربيّ لتفسير نشأة الرواية الغربيّة ، وأسقطوا الفكرة نفسها على الرواية العربيّة ، لكون الرواية هي نتاج الحِقبة البرجوازيّة في التاريخ الغربيّ . يقول «حليم بركات» : رغم تراث ألف ليلة وليلة وحكايات كليلة ودمنة ورسالة الغفران وحيّ بن يقظان وأقاصيص الأغاني ومقامات الحريريّ والهمذانيّ . . .اعتبرت الرواية والقصّة منذ البدء فنًّا جديدًا ، فترجمت النماذج الغربيّة ، وقُلّدت تقليدًا فجًّا ، ومما ساعد على نشوء الرواية والقصّة ديناميكيّة النهضة بحدّ ذاتها ، فقد دعت الحاجة بعد انهيار النظام العثمانيّ وقيام مرحلة عابرة إلى البحث في طبيعة النهضة وأسسها الاجتماعيّة والسياسيّة ، ووجد المفكّرون الأُول أنّ الأسلوب

---

(١) محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبيّ الحديث ، بيروت ، ص٥٣٣ و٥٣٦ .

الأنسب لنشر أفكارهم هو الرواية والقصّة ، ثم نشوء الصّحافة والمجلات دعا بدوره للاهتمام بهذا الفنّ الجديد»[1] .

لا يخفى أنَّ التحليلات الثقافيّة العامّة ، بما فيها تلك التي تستعين بالكشوفات في مجال العلوم الاجتماعيّة والنفسيّة ، لها قدرة على كشف الأحوال الثقافيّة أكبر من التحليلات الأدبيّة المتخصّصة والضيّقة ؛ لأنَّ منظورها أكثر شمولاً ، ويمكّنها من التوسّع في تصنيف الظواهر الثقافيّة وتحليلها واستنطاقها بصورة لا تتوافر للمشتغلين في الحقل الأدبيّ ، وبخاصّة ممّن يعنى بتاريخ الأدب طبقًا للمفهوم القديم له الذي يتعقّب نسب النصوص وسير الكتّاب ، ويتخطّى التداخلات المعقّدة للظواهر التي تضفي على العصر الأدبيّ سماته العامّة .

ويبدو أنَّ جانبًا كبيرًا من كلّ هذا لم يؤخذ في الحسبان ، حينما قدّم «حليم بركات» تفسيره لنشأة الرواية ، وبخاصّة أنّه عالج الموضوع ضمن دراسته الشاملة لأحوال المجتمع العربيّ ، إلى ذلك فالرواية العربيّة ظهرت قبل أكثر من نصف قرن من انهيار الإمبراطوريّة العثمانيّة ، وأخيرًا ، ومع تأكيدنا على الوظيفة الاعتباريّة للرواية في القرن التاسع عشر ، وبروز النزعة الأخلاقيّة فيها ، فإنه من الصعب القول إنَّها ظهرت بسبب حاجة المفكّرين للتعبير عن آرائهم ونشرها ، فالشكّ يحوم أساسًا حول وجود مفكّرين في تلك الفترة ، واقتصر الأمر على جملة من المصلحين الذين يتّصلون بمرجعيّات دينيّة - بدرجة أو بأخرى- كالطهطاوي ، والأفغاني ، ومحمد عبده ، والكواكبي ، أو بمرجعيّات عقليّة - عَلمانيّة كشبلي شميّل وفرح أنطون ولطفي السيد ، ومجموعة من الشاميّين الذين بلوروا الفكر القوميّ في نهاية القرن التاسع عشر ، ولم نجد أحدًا عُرف بدوره الإصلاحيّ الفكريّ أو الاجتماعيّ- باستثناء «فرح أنطون» ، وهو متأخّر عن فترة النشأة- لجأ إلى الرواية وسيلة للتعبير عن أفكاره ، ولكنّ عموم الكتّاب

---

(١) حليم بركات ، المجتمع العربيّ المعاصر ، بيروت ، ص ٣٦٢ .

مثل «الخوري» و«مرّاش» و«البستاني» و «زيدان» و«المويلحي» كانت آثارهم الأدبيّة مشبعة بالقيم الأخلاقيّة التي استمدّت نسغها من المرويّات السرديّة ، وقد اتّقد أوارها بسبب انكسار نسق القيم في النصف الثاني من القرن التاسع عشر .

ولا يمكن تفسير ظهور تاريخيّات «زيدان» إلاّ بوصفها احتجاجًا ضمنيًا على انهيار ذلك النسق ، ورغبة مضمرة متّصلة بوعي جماعيّ للعودة إلى الماضي ، واستدعاء جوانب منه ، وقد ظهر الأمر بصورته الأكثر جلاء في كتاب «حديث عيسى بن هشام» لـ «المويلحي» ، الذي نهض بكامله على أساس التنازع المرير بين نسقين متعارضين من القيم . ومن الصعب فهم تشدد الإحيائيّين الكبار كـ «البارودي» و«حافظ» و«شوقي» و«الرصافي» و«الزهاوي» في محاكاتهم الشكل التقليديّ للشعر القديم وروحه ، إلاّ في ضوء الحسّ الداخليّ الرافض للحراك الذي بدأت تلوح معالمه ببطء في الأفق في تلك المدة ، وشمل العلاقات الاجتماعيّة ، والرؤى الثقافيّة ، ووظائف الأدب وأساليبه وأشكاله . وكانت الرواية إحدى مظاهر هذا المخاض الطويل .

وقدّم «غالي شكري» تفسيرًا للنشأة يطابق التفسير الاجتماعيّ الذي أشاعته الأدبيّات الماركسيّة لنشأة الرواية الغربيّة ، بل هو مستعار منه بصورة كاملة ، فتحدّث عن أنَّ الرواية العربيّة كانت الوسيلة التي قامت بتمثيل الروح البرجوازيّة الجديدة في العالم العربيّ ، في تناظر لا يخفى مع التفسير القائل بأنَّ الرواية الغربيّة هي ملحمة الحِقبة البرجوازيّة ، والوسيلة الأولى لتمثيلها ، وهو ما كان قد ذهب إليه «هيغل» في البداية ، ثم طوّره «لوكاش» وكيّفه مع الفكر الماركسيّ . وعلى غرار ذلك ، فقد «اقترنت نشأة الرواية في بلادنا بالنهضة البرجوازيّة كشأن ميلادها في الغرب ، وإذا كانت «حديث عيسى بن هشام» للمويلحي بمثابة الإرهاص الذي لم يحسم الانقطاع عن عهد المقامة التقليديّة ، فإن رواية «زينب» هي التي قامت بالعبء التاريخيّ . قبلها كانت رواية محمود طاهر حقّي «عذراء دنشواي» ١٩٠٦ بذرة خصبة أوجزت المضمون الوطنيّ

للنضـال ضـدّ الاسـتـعـمـار . أمّـا «زينب» فكانت الـثـمـرة الأولى ذات الشكل الرومانسيّ والمضمون المأساويّ لوجدان العصر وعقله الممزّق بين الريف والمدينة ، بين الجـهـل والمعـرفـة ، بين الحـيـاة والموت ، بين الرجل والمرأة ، بين الفـصـحى والعامّيـة ، لذلك أوجزت «الروح» أكثر ممّا ولّدت «الجسد» بكلّ سلبيّات الروح وبكارتها الأولى شبه البدائيّة»[1] .

استـعـار «شكري» بخـفـاء تفـسـير «لوكـاش» -ومن بعـده «رينيـه جـيـرار» و«غولدمان»- للشخصـيّات الإشكاليّة في الرواية الغـربيّـة ، ومثـالهـا «جوليـان سوريل» و« مدام بوفاري» ، في روايتي «الأحمر والأسود» لـ «ستندال» ، و«مدام بوفاري» لـ «فلوبير» ، وكيف أنّها عاشت تناقضًا بين وعيها الأصيل بذاتها ، وتطلّعاتها الرومانسيّة الكبرى من جانب ، وحياتها في واقع اجتماعيّ معارض لتلك القيم الذاتيّة الأصليّة من جانب آخر ، فتتعرّض لتمزّق بين مُثل عامّة جماعيّة ، ومُثل خاصّة فرديّة يؤدّي بها إلى نهايات مأساويّة ؛ لأنّها لا تستطيع أن تتفرّد بقيمها ولا تستطيع أن تندرج في القيم الجماعيّة ، فتعيش وضعًا إشكاليًا . فعدّ «شكري» رواية «زينب» معبرة عن هذه الثنائيّة الضدّيّة في القيم ، فهي علامة معبّرة عن العصر البرجوازيّ العربيّ ، الذي استعار «شكري» وجوده من الأدبيّات الثقافيّة الخاصّة بالتفسير المادّي للأدب ، ووجد له نظيرًا في مجتمع ما زالت تتداخل فيه العلاقات الرعويّة بالإقطاعيّة بالقبليّة .

اتضح الآن كيف مُدّ التفسير الغربيّ لنشأة للرواية ووظيفتها ، سواء أكان أدبيًا أم اجتماعيًا ليشمل الرواية العربيّة ، وسرعان ما ثبّت عدمُ التدقيق هذه الفكرة ، فأصبحت مسلّمة ردّدت في كلّ مناسبة متّصلة بموضوع نشأتها ، وتوارت الملاحظات المدقّقة التي سعت إلى كشف الحقيقة وسط الأدلّة التي صار تلفيقها يتزايد بسبب الأزمة الثقافيّة المتوتّرة ، وأسباب أخرى متعلّقة بغياب الفحص التحليليّ للرواية بوصفها ظاهرة أدبيّة- ثقافيّة تنامت شيئًا فشيئًا . وما

---

(١)النهضة والسقوط في الفكر المصريّ الحديث ، ص ٢٣٣ .

دمنا في مجال كان مثار عناية عدد كبير من الدارسين ، فيصعب إهمال رأي «روجر ألن» وهو أكثر اعتدالاً وموضوعيّة ، وذهب فيه إلى أنّ تطوّر الرواية العربيّة هو نتاج عمليّة طويلة الأمد ، جاء كثمرة للمواجهة والالتقاء بين كلّ من الغرب بعلومه وثقافته من جهة ، وإعادة كشف التراث الكلاسيكيّ العظيم للغة العربيّة وآدابها وإحيائه من جهة ثانية(١) .

هذا التفسير أقلّ مغالاة من الرأي الذي قال به أصحاب نظريّة المؤثّر الغربيّ ؛ لأنّه يقوم على درجة مقبولة من التقصّي والموضوعيّة ؛ فيقتضي تحليلاً لطبيعة المؤثّرات التي استند إليها ، ولن يتمّ ذلك دون إدراج تلك المؤثّرات في سياق ثقافة القرن التاسع عشر ، ففيما يخصّ الثقافة الغربيّة ، ليس لدينا طَوال النصف الأول من القرن التاسع عشر أيّ تأكيد أنّ الرواية الغربيّة قد دخلت مؤثّرًا فاعلاً في نشأة الرواية العربيّة . من الصحيح أنّ حركة ثقافيّة ناشطة ظهرت في بلاد الشام ، لكنها حركة عامّة ، فيها نكهة دينيّة ، ولم تظهر آثار للرواية فيها ، على أننا لا يمكن أن نقلّل من أهميّة المؤثّرات العامّة التي تأخذ شكلاً غير مباشر ، إنّما تكمن خلف الظواهر وتوجّهها وتنشّطها ، وقد ظهرت المعرَّبات – الخاضعة لنسق المرويّات العربيّة– إبّان ظهور النصوص الأولى وبعدها ، وتوازت معها بالتدرّج ، ولم تسبقها بعقود طويلة لكي يمكن عدّها مؤثّرًا في نشأتها . التدقيق في هذا المؤثّر عبر المقارنة لا يقود إلى عدّه حاسمًا في أيّ وقت طَوال القرن التاسع عشر .

أمّا المؤثّر الثاني الخاصّ ببعث التراث الكلاسيكيّ لآداب العربيّة ، ومعظمه تمّ قبل التعريب بمدة طويلة ، فقد كان مجرّد إحياء للتقاليد الأدبيّة القديمة ، وعمليّة الإحياء بذاتها وقفت في وجه محاولات التحديث والابتداع ؛ لأنّ القصد منها الامتثال لقواعد الإحياء وليس لإطلاق حرّيّة الإبداع . بُعثت تقاليد الشعر القديم على يد «البارودي» وذريّته من الإحيائيّين ، وأحيت تقاليد المقامة

---

(١) روجر ألن ، الرواية العربيّة ، ترجمة حصّة منيف ، بيروت ، ص١٧ .

على يد «اليازجيّ» وأمثاله ، لكنّ هذا الإحياء لا يفسّر على أنّه من التجديد أو الابتكار في شيء ، إنّما محاكاة القديم باعتباره معيارًا ، وردّة فعل على شيوع الأساليب المرسلة التي شاعت في الكتابة الأدبيّة .

وفي كلّ ما يخصّ ذلك النشاط الهادف إلى إحياء الآداب الكلاسيكيّة العربيّة ، ليس أمامنا سوى التأكيد على أنه محاولة لكبح عمليّة التطوّر الطبيعيّ في الأدب العربيّ في القرن التاسع عشر ، وقد أبطأ فعلاً حركة التحوّل النسقيّ في الأدب عدة عقود - في الشعر خاصّة- ثم استأنف التطوّر الأسلوبيّ شكله الطبيعيّ في السرد ، إذ حذت النماذج المبكرة للرواية حذو المرويّات السرديّة في أسلوب التعبير ، والوظيفة التمثيليّة ، ثم انقطعت عنها بهُويّتها السرديّة الجديدة . وكانت محاولة إحياء المقامات على يد «اليازجيّ» استشعارًا بخطر التحوّل ، ويظهر ذلك في كلّ عمليّة تحوّل تشهدها الثقافات والآداب التقليديّة . إلى ذلك وقف «ألن» وهو يبيّن أهميّة المؤثّر الغربيّ ، على دور الصّحافة التي -حسب رأيه- لعبت دورًا حاسمًا في نشأة الرواية ، وذلك حينما قامت بنشر «القصص القصيرة» ، وكانت هذه القصص في البداية مترجمة عن اللغات الأوربيّة ، غير أنّها تطوّرت فيما بعد بالتدريج لتصبح عبارة عن تجارب مؤلّفة باللغة العربيّة(١) .

أصاب «ألن» في إبراز أهميّة الصّحافة في نشأة الرواية ، التي كانت طَوال القرن التاسع عشر في الثقافات الإنجليزيّة والفرنسيّة والألمانيّة والروسيّة محفّزًا أساسيًا في تطوّر هذا الفنّ الجديد ، وهو أمر ينطبق على الصّحافة العربيّة ، بما فيها الدوريّات الأدبيّة المتخصّصة ، في بلاد الشام أولاً ، ومصر ثانيًا ، بداية من «حديقة الأخبار» التي نشرت أول رواية مسلسلة عام ١٨٥٩ لصاحبها «خليل الخوري» ، مرورًا بالروايات التاريخيّة - الاجتماعيّة لـ «البستاني» التي نشرها في مجلة «الجنان» بداية من سبعينيّات القرن التاسع عشر ، فكانت «مهد الرواية

(١) الرواية العربيّة . ص٢٢ .

العربيّة المؤلّفة»[1] . ثم روايات «زيدان» في مجلة «الهلال» بداية من العقد الأخير منه ، فضلاً عن الأحاديث المتقطّعة التي نشرها «المويلحي» في «مصباح الشرق» وكوّنت فيما بعد كتاب «حديث عيسى بن هشام» . وبجوار كلّ هذا كانت «المقتطف» و«البيان» و«الضياء» و«المشرق» و«المنار» قد اهتمت اهتمامًا بالغًا بالكتابة السرديّة .

وما لبث أن برزت ظاهرة مثيرة للانتباه ، وهي صدور مجموعة من المجلات المعنيّة مباشرة بالآداب السرديّة ، فنشرت أغلب ما كان يؤلّف ويعرّب ، ومعظمه يحاكي المرويّات الشفويّة التي بدأت تطبع بكتب مستقلّة . وفي مقدمة تلك الدوريّات المتخصّصة : الراوي ١٨٨٨ ، وسلسلة الفكاهات في أطايب الروايات ١٨٨٤ ، ومنتخبات الروايات ١٨٩٤ ، وسلسلة الروايات ١٨٩٩ ، والروايات الشهرية ١٩٠٢ ، ومسامرات الجيب ١٩٠٥ ، والفكاهات العصرية ١٩٠٨ ، وسلسلة الروايات العثمانيّة ١٩٠٨ ، والروايات الجديدة ١٩١٠ ، وأخيرًا مسامرات الملوك ١٩١٢ ، وغيرها . وجميعها كانت تروّج للآداب السرديّة وقد أصبحت موضوعًا جاذبًا لاهتمام القرّاء .

غصّت تلك الدوريّات بالمعرّبات والمؤلفات المثيرة ، فحبكاتها تعتمد التشويق ، وفي معظمها حضرت حكاية الغرام الرومانسيّ المستندة إلى خلفيّات تاريخيّة ، ويمتزج فيها الفرح بالحزن ، وتوجّهها ثنائيّة الخير والشرّ ، وتعنى بتصوير شخصيّات معذّبة أو مضحيّة أو عاشقة ، بمواجهة شخصيّات ماكرة وحسودة وأنانيّة . ومن العبث الحديث عن احتماليّة الصدق في الوقائع السرديّة ، فالأحداث تتراكم ، والأبطال يغامرون ، والنساء يتعذّبن ، والآباء يتبرّمون ، ويظهر المجتمع شاحبًا في المشاهد السرديّة ، فلا يشغله إلا مناصرة بطل خيّر ، ومقاومة خصم شرير ، ويبتهج الجميع بفوز العشاق في نهاية الأمر ، أو انتصار الأخيار ، فقد وجد النزاع القيميّ فضاء مناسبًا للتعبير عن نفسه .

---

(١) نشأة النقد الروائيّ ، ص١٧ .

وفيما احتفت الدوريّات السرديّة بكلّ ذلك المزيج المدهش من الحكايات والمرويّات مؤلّفة أو معرّبة ، فقد غابت عنها الرواية الأوربيّة بجماليّاتها الأسلوبيّة وأحداثها الكاملة ، وصيغها النهائيّة ، كما نجدها عند «أوستن» و«ثاكري» و«ستندال» و«بلزاك» و«فلوبير» و«زولا» و«تولستوي» و«دوستويفسكي» و«ملفل» و«تورجنيف» و«هاردي» وسواهم من كبار الروائيّين ، إنّما اقتصر الأمر على ملخّصات ومقتبسات تعود إلى ما قبل القرن التاسع عشر ، تتوافر فيها الإثارة والحركة والغرام ، شأن الروايات الملخّصة والمحوّرة لـ «دوماس» و«لبلان» و«زيفاكو» و«سكوت» ، بما يوافق الروايات التي كانت «الجنان» ثم «الهلال» وغيرها من المجلات تداوم على نشرها .

والأخذ بالرأي القائل إنّ الرواية العربيّة محاكاة للرواية الغربيّة ، سوف يصطدم بحقائق كثيرة ، منها استبداد الذوق المتصل بالمرويّات السرديّة الذي تدخّل في تكييف الرواية الغربيّة المعرَّبة لشروطه ، إلى درجة أخضعها له ، ولم يخضع لها . وليس لدينا – فيما نعلم- مثال يشذّ عن هذه القاعدة ، فلم يُعرف طَوال القرن التاسع عشر أن تمّت ترجمة أثر روائيّ أوربيّ ترجمة دقيقة تحافظ على الطابع الأصليّ للأحداث وميول الشخصيّات ، والأبعاد الثقافيّة والنفسيّة والأخلاقيّة لها ، وعدم التدخّل في السياقات الخاصّة بالوقائع السرديّة ومنازع الشخصيّات .

٧. الريادة ونظريّة الأصول العربيّة:

لم يقتصر الأمر على التفسير القائل بالأصل الغربيّ للرواية العربيّة الذي شاع بين الدارسين ، وسيطر طَوال القرن العشرين ، إذ بدأ منذ خمسينيّات ذلك القرن وبكثير من التردّد ، يتبلور تفسير آخر ذهب إلى عكس التفسير الذي وقفنا عليه ، ولم يحظ باهتمام واسع ، وهو تفسير وجّهه الفكر القوميّ القائل بنظريّة الأصول العربيّة لكل شيء ، ويرى أنّ الرواية العربيّة تحدّرت عن أصول عربيّة خالصة ، وهذا الرأي يلزمه أيضًا أن يُعرَض ويُناقَش ويُحلّل .

كان «فاروق خورشيد» قد شكّك في القول الشائع : بأنّ الرواية العربيّة هي

من نتاج التأثّر بالآداب الغربيّة ، ودعا إلى البحث عن أصول لها غير النقل والترجمة ، وذلك يعود إلى استحالة أن يقوم أدب أصيل على التقليد المحض ؛ فالأدب «ليس بدعة تنقل فتحتذى ، ثم لا تلبث أن تؤصّل نفسها عند المقلِّدين ، إنّما جزء من طبيعة الشعب» . وعليه ينبغي البحث عن سبب آخر لظهور الرواية غير السبب القائل بأنّها تقليد للرواية الغربيّة .

وقد توصّل «خورشيد» إلى هذا الرأي بناء على ملاحظتين أساسيّتين ، الأولى : أنَّ الإنتاج الروائيّ العربيّ المعاصر وصل إلى درجة من الأصالة تجعل من المذهل أن يكون وليد عشرات السنين ، ويتعذّر ، في الوقت نفسه ، التفكير بأنّه فنّ مستحدث في الأدب العربيّ لا جذور له ، نقل عن الغرب ، وتمّ تقليده ومحاكاته ، فليس من المعقول ، حسب رأيه ، أنَّ الرواية التي وصلت إلى مثل هذا المستوى المتقدّم تكون قد استعيرت من الآداب الأجنبيّة ؛ فالأدب تعبير عميق وأصيل عن الشعب «وحتى يستطيع لون جديد من الإنتاج أن يدخل ويزدهر عند شعب من الشعوب ، لا بدَّ أن يستغرق من الزمن والتطوّر ما يوائم بين مزاج هذا الشعب وبين الفنّ الجديد ، بل لعلّه يستلزم ألوانًا من التغيير تطرأ على حياة هذا الشعب وتقاليده ، بحيث يقبل على هذا الفنّ الجديد . . .وكلمة تغيير هنا لا تعني الشكل الخارجيّ للحياة بقدر ما تعني التغيير الجذريّ الذي يمسّ الأصول الأولى لمكوّنات هذا الشعب . .وليس في الزمن المقترح -وهو لا يتعدّى عشرات السنين- ما يسمح لنا بأن نتقبّل هذا الافتراض مسلّمين» والثانية : ملاحظته الصحيحة التي كشفت أن كلّ دراسة تتناول الرواية العربيّة ، إنّما تنطلق من تسليم مطلق مفاده أنَّ قواعد الرواية العربيّة وأصولها أخذت من الأدب الروائيّ الأجنبيّ ، وهذا قاد إلى نوع من الاضطراب في القيم والمقاييس . . .لأنّه يربط هذا الفنّ بآداب لا علاقة لها بالمنابع الأولى للرواية العربيّة[1] .

---

(١) فاروق خورشيد ، في الرواية العربيّة : عصر التجميع ، القاهرة ، ص٩-١٠ .

شعر «خورشيد» بأنَّ التفسير المستعار من مقولات الخطاب الاستعماريّ سهل وغير صحيح ، يقوم على افتراض واهٍ ، سببه الفكرة المبسّطة القائلة : بأنَّ الفنّ الروائيّ نقل إلى أدبنا الحديث كما نقلت صور الحضارة الغربيّة الحديثة إلى مفاصل الحياة الأخرى ، وكما أنَّ الفكر الغربيّ قد حضر بالترجمة حينًا والمحاكاة حينًا آخر ، فكذلك هو أمر الرواية ، وفي هذا تبسيط مبالغ فيه للموضوع ، وعليه ينبغي إثارة السؤال : «أليست هناك جذور أعمق من النقل والترجمة للرواية العربيّة»؟

عاد «خورشيد» للبحث في أمر الرواية فوجدها متمثلة في المدوّنات والمرويّات القديمة ، وقسّمها إلى مراحل ، تبدأ «بمرحلة كتب الأخبار التي ظهرت في العصر الأمويّ واستمرّت إلى العصر العباسيّ ، وهذه تدلّ على خصائصها ، وتبيّن ملامحها كتب وهب بن منبّه وعبيد بن شريه . . .ثم التأليف المعاصر في أواخر العصر الأمويّ وأوائل العصر العباسيّ مثل كليلة ودمنة وسيرة ابن إسحاق التي يقدمها للأدب العربيّ ابن هشام . . .والقصص الشعبيّ المجمّع في أمثال كتب ألف ليلة وليلة . . ثم آخر الأمر صورة من الرواية العربيّة في سيرة عنترة ، وذات الهمّة ، والظاهر بيبرس ، وسيف بن ذي يزن ، وحمزة البهلوان»[١] .

تستجيب هذه الفكرة لتصوّر يرى أن المرويّات السرديّة هي الأصل ، بل هي نموذج بدئيّ للرواية ، إن لم تكن الرواية الحقيقيّة بنفسها ، فـ«خورشيد» يتعامل مع كتب الأخبار والحكايات الخرافيّة والسير الشعبيّة على أنّها النموذج الأمثل للرواية ، فعدّ السيَر الشعبيّة العربيّة الرواية الأمّ «للرواية العربيّة الحديثة»[٢] . ثم راح يعرض الصور السرديّة التي تكون عليها تلك السيَر ، وانتهى إلى أنَّ «الصياغة العربيّة ليست واحدة ، فنحن نتدرّج من الخبر إلى الحكاية القصيرة ، إلى الحكاية المتوسّطة التي يتخلّلها الحوار وتبرز فيها الشخصيّات محدّدة

---

(١) في الرواية العربيّة : عصر التجميع . ص ٧٥ .

(٢) فاروق خورشيد ومحمود ذهني ، فنّ كتابة السيرة الشعبيّة ، القاهرة ، ص٥٥-٥٦ .

وواضحة ، كما تبرز فيها المواقف في جدلة واضحة ومدلّة ، إلى الرواية الطويلة ذات الأسلوب المميّز والخاصّ بها التي رسمتها لنفسها وسارت عليها ، بحيث أصبحت إطارًا فنيًا مميّزًا للرواية العربيّة الطويلة التي اصطلحنا على تسميتها بالسيَر الشعبيّة»[١] .

يكشف تفسير «خورشيد» تغييبًا لا يخفى لمعطيات نظريّة الأدب ، فهو يتخطّى ، في ظلٍّ حماس واضح ، الجهود الكبيرة التي أثمرت عن البحث في ماهيّة الأنواع الأدبيّة ، ويضطرب لديه المصطلح ، فهو يعدّ السيرة الشعبيّة «رواية» في مكان ، و«أمًّا» للرواية في مكان آخر . وقبل مناقشة لمجمل الفرضيّة القائلة بالأصل العربيّ للرواية ، يحسن أن ندرج ردّ «محمد مندور» على «خورشيد» حول كون المرويّات السرديّة هي الرواية العربيّة نفسها : «أمّا أن يحاول (خورشيد) إقناعنا بأنّ هذا التراث القديم يكون فجر القصّة العربيّة المعاصرة ، فهذا ما لم يقم عليه دليل ، فأغلب التراث الذي تحدّث عنه قد أصبح من وثائق التاريخ ، أي من الماضي المنقطع الذي لا نحسّ اليوم بأنّه مستمرّ التأثير في إنتاجنا القصصيّ المعاصر ، وكلّ ما هناك هو أنّ تراثنا الشعبيّ اتخذه ولا يزال يتخذه عدد من أدبائنا مادّة أوليّة لبعض قصصهم أو مسرحيّاتهم ، وبخاصّة قصص ألف ليلة وليلة ، التي لا تعتبر من التراث العربيّ الخالص ، وقصصها أبعد ما تكون عن المفهوم الحديث لفنّ القصّة»[٢] .

تبيّن دراسة «خورشيد» للرواية العربيّة حالة مزمنة من الخلط بين النوايا والفرضيّات والمعطيات والتحليلات والنتائج ، والحقّ أنّ الفرضيّة التي انطلق منها صائبة ، وتستحقّ الإشادة ، لكنّ المعطيات والنتائج مختلفة وغير دقيقة تمامًا ، فلقد قاده تحفّظه على الدراسات التي عالجت أمر الرواية العربيّة من ناحية

---

(١) فاروق خورشيد ، بحث في الأصول الأولى للرواية العربيّة ، انظر كتاب «الأدب العربيّ : تعبيره عن الوحدة والتنوّع» شكري عيّاد وآخرون ، بيروت ، ص١٢٤ .

(٢) محمد مندور ، معارك أدبيّة ، القاهرة ، ص١٩٤ .

الأصول إلى طرح فرضيّة صحيحة ، لكنها أقرب إلى رد فعل منها إلى اختيار صحيح ، ثم انزلق بعد ذلك إلى الميدان الخطر للبرهنة على صواب فرضيّته .

ولعل أهمّ ما افتقر إليه تحليل «خورشيد» هو الحسّ الزمنيّ بقضيّة الرواية كنوع أدبيّ جديد ، ومع أنّه طرح سؤالاً صحيحًا في مقدمته الافتراضيّة حول الكيفيّة التي تطوّرت فيها الرواية العربيّة إن لم تكن تستند إلى أصل عريق ، لكنه سرعان ما تخطّى ذلك حينما عاد لعرض مرويّات تشكّلت في سياق ثقافيّ وزمنيّ مختلف ، لم تكن قضيّة الأنواع الأدبيّة مثارة في الأصل ، فوقع خلط واضح بين النصوص التي جعلت من السرد وسيلة تمثيل وتعبير لها ، ونوع الرواية الحديثة التي غيّرت في طبيعة تلك الوسيلة . إلى ذلك لم يظهر أيّ وعي خاصّ بالرواية ؛ فقد تمّ الاكتفاء بما اصطلح عليه بـ «مرحلة التجميع» التي تمثل مرحلة «كتب الأخبار» ، وهي المرحلة الأولى في تقسيمه الذي لم يأتِ فيه على ذكر الرواية الحديثة على الإطلاق .

تحدّث «خورشيد» عن المرويّات والمدوّنات السرديّة وميّز بينها ، وهو تمييز معروف ، وعدّها هي نفسها فنّ الرواية عند العرب ، ولعلّ مرجع ذلك غياب الحسّ التاريخيّ بقضيّة النوع ، ولو اكتفى بالقول إن تلك المرويّات إنّما تشكّل الرصيد الأوليّ الذي جهّز الرواية بكثير من عدّتها في القرن التاسع عشر ، لكان لرأيه قيمة بالغة الأهميّة . لقد كان عرضه لمضامين كتب الأخبار ، أبعد ما يكون عن التحليل الذي يستكشف البنية السرديّة والأسلوبيّة والدلاليّة التي تبرهن على التماثل بين تلك المدوّنات والمرويّات والرواية الحديثة . ولا تكمن القيمة المعرفيّة فيما توصّل إليه في كتابه «في الرواية العربيّة : عصر التجميع» وفي كتبه الأخرى ، إنّما تكمن في إثارته السؤال الذي سيفتح الأفق لمزيد من البحث في تلك الفرضيّة .

وكانت قضيّة البحث في نشأة الرواية العربيّة مثار عناية «محمود تيمور» ، ويبدو الاضطراب ظاهرًا في النتائج التي يريد الوصول إليها ، فهو من جهة يذهب إلى أنّه «لم يعد بيننا خلاف على أنّ الأدب العربيّ- في أعصره

الخالية- لم يسهم في القصّة إلاّ على نحو يسير لا يسمن ولا يغني، فالقصّة الفنّيّة إذن دخيلة عليه، ناشئة فيه، لا أنساب لها في الشرق، ولا استمرار لها من أدب العرب! وما كان لنا ألاّ نرى هذا الرأي، ونخلد إليه، وننادي به، وقد انبثق فجر هذه النهضة يوالينا بأضواء القصص الغربيّ في مترجمات، فرحّبنا به كله، وأقبلنا عليه نطعم منه، ثم حاولناه تقليدًا ومحاكاة، حتى استقام لنا فيه طابع مستقلّ بعض الاستقلال، ويجوز لنا أن نسميه لوناً من الإبداع»[1].

في كلّ هذا يجاري «تيمور» القائلين بالمؤثّر الغربيّ، ولكنه من جهة ثانية ينقض ذلك بقوله: إنّ الإقبال على الرواية والشغف بها، يعود إلى أن الأمّة العربيّة «أمّة قصصيّة بالطبع، هواها للقصّة منجذب، وروحها إلى الرواية تهفو» فنحن «نزاول فنّ القصّ بألوان شتى من وراثات عربيّة أصيلة؛ فأعمالنا القصصيّة العصريّة تحمل لقاحها من أدبنا العربيّ العريق، ومن قصصنا الشرقيّ التليد، على هذه القصص العصريّة التي نكتبها، تنبسط من ذلك الأدب القصصيّ القديم ظلال وأطياف، بل تمتدّ جذور وأعراق»، وذهب إلى أنّ تلك «الوراثات المتأصلة» هي التي «تتسرب في مشاربنا وأذواقنا واتجاهاتنا، بكلّ ما فيها من قوّة وأصالة وتأثير».

ومضى قائلاً: «إنّ نهضتنا الحديثة لو كانت خلت من عنصر القصّة الغربيّة، من باب الفرض والتخمين، لما عجزنا- في انبعاث الأدب الجديد-عن أن نخلق القصّة من وحي الأدب العربيّ وحده، ومن تراثه في ميدان القصص والأساطير، ولكان هذا الأدب على وفرة مأثوراته القصصيّة خليقًا أن يشقّ لنا مجرى قصّة عربيّة جديدة الطابع والطراز». ثم قام بتفصيل ذلك: «سارعنا إلى الإنكار على الأدب العربيّ أنّ فيه قصّة، وما كان ذلك الإنكار إلاّ لأننا وضعنا نصب أعيننا القصّة الغربيّة، في صياغتها الخاصّة بها والإطار المرسوم لها،

---

(١) محمود تيمور، دراسات في القصّة والمسرح، القاهرة، ص٦٤.

ورجعنا نتخذها المقياس الميزان، فنشدنا عن أمثالها في أدبنا العربيّ، فإذا هو قد خلا منها أو يكاد، وشدّ ما أخطأنا في هذا الوزن القياس، فللأدب العربيّ قَصص ذو صبغة خاصّة به وإطار مرسوم له، وهو يصوّر نفسيّة المجتمع العربيّ وخلاله، فلا يقصّر في التصوير. وإننا لنشهد فيه ملامحنا وسماتنا وضّاحة؛ وكأننا لم نفقد في مجتمعنا العربيّ -حتى اليوم- ما يكشف عنه ذلك القصص من ملامح وسمات، على الرغم من تعاقب العصور وتطاول الآماد، وهو في جوهره وثيق الصلة بالوشائج الإنسانيّة التي هي جوهر القصص الفنّيّ، وإن تباينت الصياغة واختلف الإطار»[1].

في الموقف الأخير يوافق «تيمور» القائلين بالأصل العربيّ الصرف للرواية، بل إنّه بأسلوب إنشائيّ ذهب إلى أكثر من ذلك حينما صدرت أفكاره عن مسلّمات أخرى، توجّه تلك الأفكار دون أيّ تدقيق، كالقول بأنّ القصص هو من «طبع العرب»، ووجود «وراثات عربيّة أصيلة». والتفكير في أطر هذه المسلّمات لا ينقض تأكيده الصارم الذي أورده من قبل بخصوص جهل العرب بالقصّة، إنّما يعزّز ادّعاءً بثبات الطبع، واقتصار الفنّ القصصيّ على العرب، كطبع من طباعهم، وهو تفكير مضادّ لتفكير «حقّي»، الذي لا يرى في الطبع العربيّ قدرة على إنتاج القصص. وما أبعد هذا بوجهيه عن الحقيقة، فكلّ الأمم تمارس التعبير عن نفسها بالسرد كائنًا ما كانت أشكاله وأنواعه، ولا يعدّ ذلك طبعًا في أمّة دون أخرى.

وعلى الرغم من كلّ هذا، فقد تسلّلت إلى تضاعيف أفكار «تيمور» أحكام ينبغي الالتفات إليها، من ذلك تشكيكه في كون السمات الخاصّة بالقصص الغربيّ سمات نهائيّة وشاملة، وعليه فليس من الصواب قياس الفنّ القصصيّ على القواعد الخاصّة بذلك القصص، ويمكن تطوير هذه الفكرة التي وردت عرضًا في سياق حديثه، بالقول: إنّ الفنّ القصصيّ، وفي مقدمته الفنّ

---

(١) دراسات في القصّة والمسرح. ص ٦٥ و٦٦ و٦٧.

الروائيّ، لم يعرف ثباتًا نهائيًا إلى الآن لا في البنية، ولا في الأشكال السرديّة، فمن الصحيح أنّ الرواية تتشارك في عناصر البناء الفنّيّ من أحداث وشخصيّات وخلفيّات زمانيّة ومكانيّة، وأنّها تتشارك أيضًا في المكوّنات السرديّة العامّة، من راوٍ ومرويّ ومرويّ له، بما في ذلك أساليب السرد، ووجهات النظر، وطرائق بناء الحكاية المتخيّلة، والتلقّي الداخليّ فيها، لكننا لا نجد تماثلاً بين نصّين روائيّين في نسج كلّ تلك العناصر والمكوّنات. ومن هنا ينبثق الاختلاف ليس بين النصوص التي تنتمي إلى نوع سرديّ واحد فحسب، بل بين الأنواع السرديّة.

وإذا كان الشكل الذي أشاعته الرواية الغربيّة قد ساد وعُرف، فليس من الصواب القول بأنّه الشكل الوحيد، ذلك أنّ شكل الرواية الغربيّة امتثل لصيرورة التغيير بصورة دائمة، فلا يمكن التأكيد أن الشكل السرديّ لرواية «دون كيخوته» لـ«ثربانتس» يطابق الشكل السرديّ لرواية «الجريمة والعقاب» لـ«دوستويفسكي». وشكل هذه يماثل شكل رواية تيار الوعي، كما تجلّت في «يوليسيس» و«البحث عن الزمن الضائع» و«الصخب والعنف» لـ«جويس» و«بروست» و«فولكنر»، وسيطّرد هذا القول، فيكون شكل رواية تيّار الوعي مختلفًا عن الشكل الخاصّ بالرواية الفرنسيّة الجديدة عند «ناتالي ساروت» و«آلان روب غرييه» و«كلود سيمون». وبالتوازي لا يمكن القول بأن شكل «حديث عيسى بن هشام» لـ«المويلحي» هو ذاته شكل رواية «زينب» لـ «هيكل» وشكل هذه مطابق لـ«ثلاثية» نجيب محفوظ». كما أن الشكل السرديّ لروايات محفوظ يختلف باختلاف المراحل التي مرّ بها الكاتب، وهذه الأشكال جميعها مختلفة عمّا نجده عند «الطيّب صالح» و«جبرا إبراهيم جبرا» و«فؤاد التكرلي». وغيرهم من كتاب الرواية العربيّة.

وثَمّةَ تمايز لا يجوز إغفاله بين شكل رواية التخيّل التاريخيّ، والرواية النفسيّة، والرواية البوليسيّة، واختلاف بين الأشكال السرديّة لروايات الواقعيّة السحريّة في أمريكا اللاتينيّة عند «ماركيز» و«أوسترياس» و«كاربنتر» و«أمادو»

و«إيزابيل أللّيندي» ، والرواية اليابانية عند «مشيما» و«كواباتا» . وثَمّةَ اختلاف بين روايات «سلمان رشدي» و«نيبول» و«كونديرا» . لا تلغي العناصر السرديّة المشتركة الاختلاف لا بين النصوص ولا بين الأنواع ، والقول بوجود الشكل الغربيّ للرواية على أنه الشكل الوحيد ، قول لا يعبّر عن واقع حال الرواية في العالم ، وهو من الآثار الخاصّة بتمركز الفكر الغربيّ ، وسيطرته على الوعي النقديّ .

انتهى «تيمور» إلى بيان الخصائص التي يتّصف بها الموروث السرديّ ، وهي عنده : دقّة الوصف وروعة التصوير وبراعة الحوار والقدرة على استنباط الحقائق واكتناه السرائر وروح الفكاهة والمرح ، وتصوير مرافق الحياة الاجتماعيّة ومظاهرها وما طبعت عليه النفوس من أخلاق وشمائل ، وذلك في صراحة ووضوح ، وفي غير محاشاة من حياء مغتصب ، وتكلّف مجتلب ، ووقار زائد مصنوع ، وتلقّط العجائب والغرائب ، وتعقيد ألوان الشذوذ في أحداث الحياة على تخالف العصور ، وفي أصناف الناس على تباين الأجناس والكشف عن عقليّات العرب وعقائدهم في الإيمان بالغيبيّات وبما وراء الطبيعة ، وشيوع العبرة ، واحتفالها بأنماط تعبير مختلفة كالجزالة اللفظيّة ، وتلاحم النسج أو السلاسة وعذوبة التعبير ، أو الاستفاضة منه في الوصف والتصوير ، وأخيرًا تطويع اللغة للأداء في بلاغة ونصوع . ثمّ ختم قائلاً : «لا مرية في أنّ كثيرًا من هذه الخصائص يعدّ من مقوّمات القصص الفنّيّ ، ومن أركانه وإسناده ، وقد كان بعض هذه الخصائص عدّة قويّة لأدب القصّة الحديثة ، تمهّد الطريق وتؤنس الساري ، وتبعث في أقلام القصاص والمحدّثين حياة»[1] .

٨. الريادة واستثمار مناخ المرويّات السرديّة:

ذهب «إبراهيم السعافين» إلى أنّ الرواية العربيّة في نشأتها قد «تأثرت

---

(١) دراسات في القصّة والمسرح . ص ٧٧-٨٠ .

بالذوق الشعبيّ تأثرًا بيّنًا ، يقطع بأنَّ الظروف الاجتماعيّة المختلفة ومنها طبيعة العصر ، ونوعيّة القارئ ومكوّناته الثقافيّة ، وموروثاته الاجتماعيّة أملت على الروائيّين استلهام الأعمال الروائيّة الشعبيّة في نتاجهم ، كما أوحت إلى المترجمين أن يراعوا ذلك في مستوى الأعمال المترجمة ، وفي التصرّف بها لتوائم الذوق الشعبيّ السائد»[1] . وهذا المنطلق سليم ؛ لأنّه قد كشف عبر الدراسة التحليليّة المقارنة والتفصيليّة وجه التماثل بين العناصر الفنّيّة الخاصّة بالرواية وتلك الخاصّة بالمرويّات السرديّة ، ولم يهمل السياق الثقافيّ الذي بدأ فيه نوع من النهم الحثيث لاستثمار الوظيفة التي كانت المرويّات تقوم بها ، وطغيان الأشكال السرديّة على المحاولات الأولى للرواية في القرن التاسع عشر .

ويمضي »السعافين» : من المستغرب حقًّا أن نفترض أنَّ الرواية العربيّة نشأت وتطوّرت على خطى الرواية الغربيّة ، مع أنَّ احتمالات الخطر تبدو كبيرة حين نضع في الحسبان أنَّ مغامرة المبدع في عالمه خلال حركة المجتمع والنفس والفكر والثقافة هي مغامرة لا تصحّ في الأغلب إلاَّ في سياق حضارته . وإذا كانت حضارته ليست معزولة عن حركة الحضارة العالميّة ، إلاَّ أنّها ليست بالضرورة متماثلة مع العالم الذي يغامر فيه كتاب الرواية الغربيّة»[2] .

يضعنا هذا العرض إزاء نتيجتين مهمّتين ، أولاهما : ما يصطلح عليه «السعافين» بـ «استلهام الأعمال الروائيّة الشعبيّة» . وثانيتهما : عدم افتراض التطابق بين «خطى الرواية العربيّة ونظيرتها الغربيّة» . وهاتان النتيجتان تفضيان إلى فكرة جوهريّة تريد تأكيد خصوصيّة النشأة ، ولكنّ القول بفكرة الاستلهام قد تصرف الانتباه إلى ثبات الأصل المُستلهَم ، وكأنَّ الرواية استعارت موضوعات المرويّات ، دون الإشارة إلى تفكّك أبنيتها وأساليبها ، ومع أنَّ هذا ليس خطأً في حدّ ذاته . لكنّ الأمر المثير للانتباه أنَّ «السعافين» يصطلح على

(١) إبراهيم السعافين ، تطوّر الرواية في بلاد الشام ، بيروت ، ص ٧٥ .

(٢) إبراهيم السعافين ، تحوّلات السرد ، عمّان ، ص١٤ .

تلك المرويّات بـ «الأعمال الروائيّة» ، على غرار ما قال به «خورشيد» من قبل ، فكأنّه بذلك يدرجها في النوع الروائيّ . والحقّ أنّه كان مصيبًا في موضوع الاستلهام ، فالآداب السرديّة والمسرحيّة العربيّة خلال القرن التاسع عشر كانت تسبح في فضاء المرويّات والمدوّنات القديمة .

وعلى الرغم من هذا ، فقد رفض «السعافين» وجود شكل سرديّ عربيّ أصيل وثابت جهّز الرواية بحاجاتها الشكليّة وهي في طور نموّها الأول : «علينا ابتداء أن نرفض الادّعاء بإمكانيّة وجود شكل عربيّ «أصيل» نحيل إليه باعتباره إطارًا مرجعيًا ، ونستلهمه على أنّه صيغة نهائيّة منجزة متشكّلة ، إذ أنّ الرواية العربيّة لا تبحث عن صيغة متشكّلة في الماضي لتعود إليها ، وإنّما تحاول أن تحقّق ذاتها في كلّ عمل بتعدّد المبدعين وبيئاتهم وتياراتهم الفنّيّة والفكريّة ، وبتعدد مراجعهم بامتداداتها في التراث القديم ، وفي صورها الحيّة ، فالرواية العربيّة الحديثة في سعيها إلى الإفادة من تنويعات شكليّة تراثيّة من مثل السيَر الشعبيّة ، وكتب الأنساب والطبقات والتراجم وكتب الرحلات والمقامات وأعمال المتصوّفة وكتب التاريخ والتراث الشعبيّ ، مثل : حكايات ألف ليلة وليلة وغيرها . ينبغي ألاّ تعدّ عودة إلى الماضي بحثًا عن شكل عربيّ أصيل ، أو عودة إلى أشكال منجزة ، مثلما ينبغي ألاّ تعدّ صورة وحيدة مقترحة لشكل الرواية ، ويمكن أن يستغني بها الكاتب عن صورة أخرى أو مجالات أخرى ، وإنّما تبقى هذه المحاولة اتجاهًا فرديًا أو جماعيًا يحقق حاجة فنّية تقتضيها أعمال بعينها ، حين يحسّ الكاتب بأنّ إيقاع هذا العمل لا بدّ أن يتشكّل تشكيلاً معيّنًا ، وهو فوق ذلك حرّ في تنويعاته على هذه الصورة ، سواء أكانت غلالة رقيقة أم كانت جزءاً أساسيًا تتمثل في لُحمة النسيج وسُداه . .وينبغي ألاّ نفاجأ تبعًا لذلك ، حين يطالعنا أديب بعمل آخر لا يحيلنا إلى مرجع تراثيّ ؛ لأنّ إيقاع العمل يتطلب تشكيلاً خاصًا»(١) .

---

(١) تحوّلات السرد . ص١٧ .

لم يحبَس البحث في هذا الموضوع في نطاق التخصّص الدقيق ، إنّما انخرط فيه مع الزمن مجموعة من الروائيّين ، منهم «جمال الغيطاني» الذي ذهب إلى أنَّ هناك «جذورًا للرواية في التراث العربيّ نجدها في عدة مصادر ، تلك التي أسمّيها المصادر غير المباشرة ، منها مثلاً طرائق القصّ والرواية في كتب الرحلات ، وفي كتب التراجم ، وفيها موسوعات ضخمة جداً في الأدب العربيّ تَرجمت لآلاف الشخصيّات مثل وفيات الأعيان لابن خلّكان ، والوافي بالوفيات ، وشذرات الذهب لابن العماد الحنبلي ، والمنهل الصافي .نجد طرقًا للقصّ والتعبير في هذه الكتب ينفرد بها الأدب العربيّ . وهناك كتب «الخطط» وهناك كتب الرحلات ، وهناك كتب التراجم الذاتيّة وأشهرها كتاب الاعتبار لأسامة بن منقذ . .وهناك قصّ مباشر من الملاحم : عنترة بن شداد ، وسيف بن ذي يزن ، والأميرة ذات الهمّة ، والزير سالم ، والظاهر بيبرس»[1] .

يرى «الغيطاني» أنَّ الرواية العربيّة اشتُقّت من مصادر غير مباشرة هي : كتب الرحلات ، والتراجم ، والخطط وغيرها ، ومصادر مباشرة هي : السيَر الشعبيّة التي يصطلح عليها بـ«الملاحم» ؛ ولذلك فالرواية تطوّر طبيعيّ للمرويّات السيريّة الشائعة في الأدب العربيّ ، وهي تدرّج متواصل أخذ شكله الحاليّ بعد أن مرّ بمراحل كثيرة ، ويذهب إلى أنَّ الدارسين لم يكشفوا الصلة الداخليّة بين الرواية وتلك المرويّات ، لأنَّ هناك انقطاعًا حدث بين التراث العربيّ القديم وبين الثقافة العربيّة الحديثة . فجوة حدثت بمجيء الحملة الفرنسيّة إلى مصر وتوجّه المثقّفين العرب إلى الغرب في القرن التاسع عشر . وتصاعد ذلك في القرن العشرين . كلّ ذلك أدّى إلى إحساس عميق بالدونيّة تجاه الثقافة الغربيّة ، لدرجة الاعتقاد أنَّ الكثير من المثقّفين في العالم العربيّ لا يتعاملون مع «ألف ليلة وليلة» بنفس المستوى الذي يتعاملون به مع «موبي ديك» لـ «هرمان ملفل» أو «يوليسيس» لـ«جيمس جويس» ، أو سواه من كبار الكتاب العالميّين .

---

(١) جهاد فاضل ، أسئلة الرواية ، طرابلس ، ص ١١٠ .

وعلى هذا فهنالك جذور للرواية العربيّة في التراث العربيّ قبل «زينب» بكثير ، فهذه الرواية هي «أول رواية عربيّة بالقياس إلى الرواية التي استقرّ عليها الشكل في الغرب والتراث الغربيّ» ، وهي «مستوحاة من الغرب لدرجة أنّ الريف الذي وصفه (هيكل) في الرواية ، تشعر أحيانًا وكأنّه ريف أوربيّ «وبسبب التأثير الواسع النفوذ الذي مارسته الثقافة الغربيّة ، فقد شاعت الأشكال الأدبيّة فيها وعمّمت ، ووجدت قبولاً لدى أولئك المتأثّرين بها ، وما إن أدخل «هيكل» هذا الشكل الغربيّ ، إلاّ وحذا «توفيق الحكيم» حذوه في روايته «عودة الروح» التي كانت بمثابة «تدشين لهذا الشكل الروائيّ الجديد الذي أرسى «هيكل» قواعده في «زينب»[1] .

ثم خلص «الغيطاني» إلى أنّ «نجيب محفوظ» سار في الاتجاه نفسه ، وهو «تأسيس رواية عربيّة حديثة مستندة إلى القيم الجماليّة المستمدّة من الأدب الغربيّ . فعندما فكّر في كتابة «الثلاثية» ، درس رواية «النهر» التي تتعرّض لعدة أجيال مثل «آل بودنبروك» لـ «توماس مان» . وكان ينمّي الرواية العربيّة في هذا الاتجاه»[2] . فرَضت هذا الاتجاه جملة من الحاجات الثقافيّة المتصلة بالحضور الغربيّ في الثقافيّة العربيّة الحديثة ، يقابله الاتجاه المتّصل بالتراث الأدبيّ العربيّ ، الذي بدأ يسفر عن وجهه ، ويستأثر باهتمام ضئيل ، تمثلها جهود نخبة من الروائيّين العرب الذي بدؤوا في إحياء تقاليد السرد العربيّ وتطويره ، وتوظيفه في نصوصهم ، منهم على سبيل المثال «إميل حبيبي» في روايته «الوقائع الغريبّة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل» ، و«محمود المسعدي» في روايته «حدّث أبو هريرة قال» ، و«صلاح الدين بوجاه» في روايته «النخّاس» .

يلزم الآن بعد عرض هذه الآراء ومناقشتها العودة إلى المناخ الثقافيّ للقرن

---

(١) أسئلة الرواية . ص ١١١ .

(٢) م . ن . ص ١٤٥ .

التاسع عشر ، عودة تأخذ بالحسبان الصورة الكليّة للنشاط الثقافيّ في تلك الفترة ، وبخاصّة في مجال الأدب السرديّ والمسرحيّ والتعريب ، وسنجد أننا في مناخ مشبع بنكهة المرويّات والمدوّنات السرديّة العربيّة القديمة ، ففي الوقت الذي طبعت فيه المقامات والسيَر الشعبيّة والحكايات الخرافيّة وقصص الأمثال وقصص الحيوان ، وكتب الأخبار الكبرى ، نجد انقسامًا واضحًا حولها ، وهو انقسام بين مقلّد لها كـ «البربير» و«المنير» و«نيقولا الترك» و«الآلوسي» و«الأحدب» و«اليازجيّ» و«عبد الله فكريّ» ، وبين من يرى استحالة بعث تلك الآداب كما هي ، وفي مقدمّتهم كتّاب الرواية كـ «الخوري» و«مرّاش» و«البستاني» و«زيدان» . ولكن في الحالين يلمس أثرها وقوّتها في توجيه الذائقة العامّة .

وفي هذه الفترة بدأ حراك ثقافيّ يغيّر من وظائف الآداب ، ويعيد النظر في الموروث منها ، ويدعو إلى أدب جديد معبّر عن طبيعة العصر ، وقادر على تمثيله ، ويمكن القول بأنَّ حركة إحياءٍ وحركة انهيار متزامنة قد عرفت خلال القرن التاسع عشر ، والإحياء نوع من ردّة الفعل على انهيار النسق العامّ للآداب العربيّة شعرًا ونثرًا ، وهو أمر لا يخصّ الأدب العربيّ في تلك المرحلة ، إنّما يخصّ الثقافات والآداب بشكل عامّ ، فحراك التغيير يُنشّط بالمقابل الحسّ الأدبيّ العامّ عند أولئك الذي يعتقدون أنَّ لواء المحافظة على القيم الأدبيّة والثقافيّة الكبرى قد أوكل لهم ، وبخاصّة أنَّ وعيهم الثقافيّ قد تشكّل في إطار الآداب القديمة ، فتنشأ حركات إحياء تعبّر عن الرفض الضمنيّ للتحديث ، وضمن هذا التصوّر تُدرج جهود كتّاب المقامات العرب وشعراء الإحياء في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين .

تعجّل حركات الإحياء بانهيار الآداب التقليديّة بدل إحيائها والمحافظة عليها ؛ لأنّها تغيّب الحساسية التاريخيّة التي تستشعر التغيير ، وتأخذ به كمسار لا بدَّ منه ، فتضع الآداب في مواجهة حاجات مختلفة وجديدة غير مؤهلة لها ، وحينما تخفق تلك الآداب التي تشكّلت في ظروف تاريخيّة مختلفة عن الوفاء

بوعودها في التعبير والتمثيل ضمن الحالة الجديدة، تزداد تأزّمًا وانغلاقًا، الأمر الذي يؤدّي إلى انهيارها في نهاية المطاف. هذا من جانب، ولكن من جانب آخر، لا يمكن تصوّر انحسار أثر الآداب القديمة في سنوات وعقود، فالأمر قد يستغرق في بعض الحالات عدّة قرون، وبخاصّة إذا كانت تلك الآداب عريقة وراسخة وغنيّة ومتنوعة. وعلى العموم تتزامن حالة الإحياء مع حالة الانهيار، ويقع تفاعل غير منظور يقود أخيرًا إلى ظهور آداب جديدة، وأنواع أدبيّة مختلفة.

شهد الأدب العربيّ في القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين هذه الحالة، ففي الوقت الذي كانت فيه الأشكال الجديدة تظهر ببطء واضح، كانت الأشكال القديمة تتوارى شيئًا فشيئًا، وبين حالة ظهور الجديد وانحسار القديم كانت تتهاوى القيم الملازمة للآداب القديمة، وبالكاد تتبلور قيم مختلفة تتّصل بالمحاولات الجديدة. وفي جميع الحالات كان يجري تكييف للأشكال القديمة، أو تغيير جزئيّ أو كليّ في عناصرها وموضوعاتها وأساليبها والقيم العامّة الحاضنة لها، فالآداب الجديدة لا تنشأ من فراغ، ولا يمكن أن تستعير مكوّناتها من خارج السياق الذي تنتمي إليه.

تتشكّل النصوص الأدبيّة وتتراكم، فتندرج في أنواع خاصّة بها دون أن تنقطع عن سياقاتها، لكنها لا يمكن أن تتشكّل وتتراكم، إلاّ إذا رفضت الأطر التقليديّة لذلك السياق، والاحتجاج على قيوده، والتمرّد على القيم التي تحول دون تطوّره، فالجديد يعيش لمدة طويلة بين اتصال مع القديم وانفصال عنه، اتصال سياقيّ وأخلاقيّ ودلاليّ عامّ، وانفصال شكليّ وأسلوبيّ وبنائيّ خاصّ، ويمرّ وقت طويل قبل أن ينتزع الجديد مشروعيّته الكاملة في كلّ شيء، فيُعترف به. هذا الوصف ينطبق على حال الآداب العربيّة في القرن التاسع عشر، بل هو وصف اشتُقّ من واقع حال تلك الآداب.

كانت النصوص الروائيّة والمسرحيّة المؤلّفة والمعرَّبة في القرن التاسع عشر تدور في أفق مشبع بالآداب القديمة. من الصحيح أنّها أعادت توظيف كثير من عناصر المرويّات السرديّة، لكنّ الأصحّ أنّها، وطَوال تلك الحِقبة، كانت تستعير

كثيرًا من أساليبها وموضوعاتها من ذلك الموروث العريق الذي لم يكن أمر التخلّص منه سهلاً . وعودة إلى روايات «الخوري» و«مرّاش» و«البستاني» و«زيدان» تكشف بلا مواربة الدرجة التي اتصلت بها تلك الروايات بالملامح العامّة للمرويّات ، سواء في الأساليب وبناء الأحداث وبناء الشخصيّات ، أو في الأهداف العامّة ، وحتى الوظائف الاعتباريّة القيميّة .

استعار عدد كبير من الروايات والمسرحيّات موضوعاته من تلك المرويّات والمدوّنات ، فشرعيّة الآداب القديمة قادرة على إضفاء قيمة على الأعمال المحاكية لها ، والأعمال الروائيّة الأولى «اتجهت الوجهة الحقيقيّة للفنّ القصصيّ الحديث ، وذلك بتمثّلها جوّ القصص الشعبيّ وأسلوب بنائه»[1] . ومن ذلك فقد وضع «أحمد شوقي» روايته» عذراء الهند» التي صدرت في الإسكندريّة في عام ١٨٩٧ ، كما يقول «جيب» على طراز الحكايات الشعبيّة التي تعرف بالحواديت . .وقد ورثت عمّا سبقها من القصص الشعبيّ روح الحركة والمخاطرة»[2] .

وذهب «الهواري» إلى أنّ وجود الشعر في الروايات «بقية متلكّئة من بقايا الشعر الملحميّ الذي انحدر من الملاحم الشعريّة الخالصة ، والذي أصبح جزءاً أو مقوّمًا رئيسًا في البناء الفنّيّ للسيَر الشعبيّة ، ومعنى هذا أنّ العودة بالمنحى التاريخيّ لشيوع هذه الظاهرة في روايات التسلية والترفيه واحتفال النقّاد بها . .يقف بنا أمام المصدر التاريخيّ لهذه الظاهرة المستمدّة من الأدب الشعبيّ»[3] . وكانت «ألف ليلة وليلة» مصدرًا أساسًا استلهمه مارون النقاش وأبو خليل القباني ، ثم في مرحلة لاحقة طه حسين وتوفيق الحكيم ونجيب

---

(١) السعيد الورقي ، اتجاهات الرواية العربيّة المعاصرة ، الإسكندريّة ، ص٢٨ .

(٢) دراسات في الأدب العربيّ ص٨٤ .

(٣) أحمد إبراهيم الهواري ، نقد الرواية في الأدب العربيّ الحديث في مصر ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨٣ ، ص٩٩ .

محفوظ ، واستمرّ إلى سعد الله ونّوس وغيره من كتاب الرواية والمسرح في نهاية القرن العشرين ، وأثّرت سيرة عنترة في محمد فريد أبو حديد ومحمود تيمور وأحمد شوقي ، وألهمت المقامات كلاً من اليازجيّ والمويلحي وحافظ إبراهيم .

ولا تكتمل الصورة إلاّ إذا بيّنّا حالة المسرح في تلك الفترة ، والدرجة التي صاغت بها المرويّات والمدوّنات السرديّة طابعه العامّ ، فالمسرح والرواية مقترنان في القرن التاسع عشر أشدّ الاقتران ، إلى درجة أنهما يشتركان في المصطلح نفسه أحيانًا ، إلى حدّ صعب فيه التمييز بين النصوص الروائيّة والمسرحيّة في الفهارس بسبب ذلك ، فمصطلح رواية يشمل الاثنين ، وفي مرّات قليلة تميّز المسرحيّة عن الرواية بالقول : إنّها رواية تمثيليّة أو تشخيصيّة . فقد أشار «سليم النقاش» إلى أنَّ قريبه «مارون النقاش» (١٨١٧-١٨٥٥) قد درس المسرح الأوربيّ ، ثمّ عاد إلى بلاده ، وحينما رأى عدم ميل أبناء وطنه إلى هذا الفنّ المفيد نظرًا لعدم معرفتهم بمنافعه زاده فكاهةً ، فجعل الرواية الواحدة (المسرحيّة) شعرًا ونثرًا وأنغامًا ، عارفًا أنَّ الشعر يروق للخاصّة ، والنثر تفهمه العامّة ، والأنغام تُطرب ، وذلك استجابة للذوق السائد .

ولم يقتصر الحال على تحوير الروايات المقتبسة لتوافقه ، إنّما فرض نمطًا من التعبير الموافق له في الرواية والمسرح ، وكانت المرويّات التاريخيّة والشعبيّة كنزًا استثمره عدد من الروائيّين والمسرحيّين ، فقد نهل «سليم البستاني» من التاريخ ، وحذا حذوه «زيدان» . وحدث أمر مماثل فيما يخصّ التأليف المسرحيّ في الحِقبة ذاتها ، الأمر الذي يؤكد تلازم الظواهر الأدبيّة المتعاصرة ، لأنها تمتثل لسياقات ثقافيّة واحدة ، فأوّل ما عرف عن التأليف المسرحيّ هو إعادة تكييف المرويّات الشعبيّة . بدأ بذلك «مارون نقاش» منذ عام ١٨٤٩ بمسرحيّته «أبو الحسن المغفّل» ، المستوحاة من «ألف ليلة وليلة» ، ثم قام بعد ذلك «أبو خليل القباني» باقتباس ثلاث مسرحيّات عن الأصل نفسه ، هي «هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب» و«هارون الرشيد مع أنس الجليس» ، ثم «الأمير محمود نجل شاه العجم» . واستوحى منها أيضًا «محمود واصف»

مسرحيّته «هارون الرشيد مع قوت القلوب وخليفة الصيّاد» ، وعاد «القباني» واقتبس حكايتين شعبيّتين ، هما «عفيفة» و«عنترة» . واستوحى «علي أنور» مسرحيّته «شهامة العرب» من تلك المرويّات الشعبيّة .

ومن حقل مجاور هو التاريخ المرويّ استوحت مجموعة كبيرة من كتّاب المسرح في النصف الثاني من القرن التاسع عشر مسرحيّاتها ، مثل «خليل اليازجيّ» في مسرحيّة «الوفاء والمروءة» ، و«إبراهيم رمزيّ» في مسرحيّة «المعتمد بن عباد» ، و«أحمد شوقي» في «علي بيك أو فيما هي دولة المماليك» ، و«مصطفى كامل» في «فتح الأندلس» ، ثم «جرجس الرشيدي» في «اللقاء المانوس في حرب البسوس» . وفي مطلع القرن العشرين استمرّ في أمر اقتباس الموضوعات التاريخيّة كلّ من «محمد عبد المطلب» و«محمد عبد المعطي» و«شارل اليسوعي» و«فرح أنطون» .

وقد بيّن «علي الراعي» أنّ المسرح العربيّ في القرن التاسع عشر كان يستعين بالموروث الشعبيّ ، وذهب إلى أن «مارون النقاش» لما تبيّن له أنّ الشكل الغربيّ للمسرح لم يتثبّت في الثقافة العربيّة ، ويصعب عليه البقاء لقواعده المختلفة عمّا ألِفه العرب ، سعى إلى استخدام مأثور الشعب من قصص ، وأفاد من ظاهرة حبّ الناس للشعر المرويّ[١] . أمّا «أبو خليل القباني» فكان يعتمد «اعتمادًا واضحًا على القِصص الشعبيّة التي كان قصاصو المقاهي يقصّونها على روّادهم ، كما اعتمد على السيَر الشعبيّة في بعض مسرحيّاته ، وجعل الإنشاد عنصرًا هامًا من عناصر مسرحه»[٢] . وقد جاء الحوار الشعريّ في تعريب مسرحيّة «روميو وجوليت» جامعًا لخصائص الغزل العربيّ ، وجسّدت مسرحيّة «طرطوف» التي عرّبها «محمد عثمان جلال» الهُويّة المصريّة بعمق ينسي القارئ أنه يقرأ عملاً غير مصريّ .

---

(١) علي الراعي ، المسرح في الوطن العربيّ ، الكويت ، ص٥٥ .

(٢) م . ن . ص٥٦ .

وفي خط موازٍ للجهود الروائيّة طَوال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ظهرت نصوص مسرحيّة قامت بالدور نفسه في تمثيل المرجعيّات التاريخيّة والاجتماعيّة، واستدعت جملة من الوقائع والأحداث التاريخيّة، وتركيبها بحبكات ساذجة وملفّقة أحيانًا، فتبدو المشاهد مفكّكة، وروابطها ضعيفة وواهية، ويسودها الهدف الاعتباريّ واللهجة الخطابيّة المباشرة، وفي ذلك تندرج مسرحيّات «مارون النقاش» و« أبي خليل القباني» و«يعقوب صَنّوع»، و«سليم النقاش» و«نجيب الحداد»، وعشرات غيرهم.

ويمكن الوقوف على مسرحيّات الشيخ «إبراهيم الأحدب» (١٨٢٦-١٨٩١) بوصفها أنموذجًا على ذلك، فهو في المسرح مثل «جورجي زيدان» في الرواية، فكلاهما بالغ في استثمار التاريخ العربيّ القديم، وأعاد تركيب بعض أحداثه على خلفيّة من حكايات الحبّ الرومانسيّة كوسيلة للإثارة وجذب الانتباه، وكلاهما كان غزير الإنتاج. ومن هذه الناحية يعدّ «الأحدب» أحد أكثر كتّاب المسرح إنتاجًا في القرن التاسع عشر، وجلّ مسرحيّاته اقتُبس من أخبار ومرويّات شائعة في كتب الأدب والتاريخ، فقد كتب عن: ابن زيدون وولاّدة، وديك الجنّ، والمنخَّل اليشكريّ، والمتجرّدة، وأبي نواس وجنان، وعروة بن حزام وعفراء، ومجنون وليلى، وقيس ولبنى، وجميل وبثينة، وكُثيّر وعزّة، والزبّاء وجذيمة الأبرش، وكسرى أبرويز وشيرين ومزدك، وغير ذلك من الحكايات المتناثرة في كتاب «الأغاني» وغيره من مصادر الثقافة العربيّة.

ومع أنّ «الأحدب» كان يتردّد في مسرحيّته «المعتمد بن عباد» ولا يجرؤ على ضمّ نفسه إلى فئة الكتّاب الكبار «إني لا أُذكر مع مَنْ غبر من علماء الإنشاء، ولا يُرفع لي في معسكر فريق الأدب لواء»[1] إلا أنه سرعان ما راح يتنفّج على عادة القدماء، فيقول في مقدمة مسرحيّة «يزيد بن عبد الملك مع

(١) إبراهيم الأحدب، مسرحيّات الشيخ إبراهيم الأحدب، تحقيق وتقديم محمد يوسف نجم، بيروت، ص١٠.

جاريته حبّابة وسلاّمة» إنّه سيُطرب بها السامع ، فكلّ فصل فيها شمس في أفق المحاسن «وقد بالغت في إتقان مباني عباراتها ، وتهذيب معاني براعاتها ، وأودعتها من بدائع شعري ، وروائع فرائد نثري ، ما يشنّف الأسماع ، ويخفّ على الطباع»[1] . وتأخذه هذه النزعة ، فيمضي بها إلى نهايتها في مسرحيّة «عبد السلام الحمصي الملقب بديك الجنّ مع زوجته ورد» . فيقول : «أمّا بعد ، فهذه بدائع أسجاع ، وروائع غرر تشنّف دررها الأسماع ، أنشأتها رواية (مسرحيّة) محزنة جميلة ، رقّت معانيها مع أنّها جليلة ، ضمّنتها أخبار ديك الجنّ المعروف بعبد السلام ، ذاك الذي كان جنونه من فنون الغرام» . وينتهي إلى القول : «أودعت في هذه الرواية (المسرحيّة) ضروبًا من الآداب ، ونكتًا تروع بدائعها الألباب . .وقد بالغت في تهذيب مبانيها ، وتنقيح درر معانيها ، راجيًا أن تقع موقع القبول عند فريق الأدب ، الذين ينسلون إلى حضور ناديه من كلّ حدب»[2] .

هذه المقدّمات التي وضعها «الأحدب» لمسرحيّاته لا تكشف فقط درجة التواصل مع الموضوعات المستعارة من المصادر الأدبيّة والتاريخيّة القديمة ، إنّما تكشف أيضًا درجة المحاكاة الأسلوبيّة ، وبخاصّة السجع الذي اعتمده بكثرة فضحت ضعف التعبير لديه . وتقوم المشاهد (يصطلح على المشهد بالواقعة) على حادثة حواريّة ثابتة بين شخصين أو أكثر . والوسيلة المفضلة إما الشعر أو النثر المسجّع الذي يستعيد تقاليد الصنعة التعبيريّة ، فأسلوب بناء المشهد المسرحيّ والوسيلة الحواريّة يُخفقان في تنمية الصراع الدراميّ بين الشخصيّات ، ويكاد يقتصر الأمر على تبادل الحوارات وإنشاد الأشعار ، وتغيب الخلفيّة الاجتماعيّة والنفسيّة للأحداث ، وتتراصف المشاهد بعضها إلى جوار بعض .

خلص «محمد يوسف نجم» محقّق مسرحيّاته ، إلى أنّه لم يعنَ «برسم الجو

---

(١) مسرحيّات الشيخ إبراهيم الأحدب . ص ١٨٣ .

(٢) م . ن . ص ٢٨٧ - ٢٨٨ .

التاريخيّ، وهو جزء أساس في بناء المسرحيّة التاريخيّة، واكتفى بمجالس الغناء ومواقف الإنشاد التي تعددت في كلّ واقعة. حتى جاءت المسرحيّة كأنّها أوبريت. وكان قدوته في ذلك «مارون النقاش» في مسرحيّة «أبو الحسن المغفّل وهارون الرشيد» و«السليط الحسود». أمّا أسلوب المؤلّف، فقد قام على السجع المثقل بأنواع البديع، من جناس، وطباق، وتورية، وتضمين، واقتباس، وإشارة. و«لا شكّ أنّه كان بارعًا شديد البراعة، حتى ليعدّ من أعلام المنشئين البديعيّين في تاريخ النثر العربيّ، وشتّان بين نثره البليغ المحكم، ونثر مارون النقاش الركيك الغثّ»[١].

وقفت مسرحيّات الأحدب عند حدود التغني الوجدانيّ والاعتباريّ بالحدث المنتزع من سياق تاريخيّ محدّد، وبهذا جرى تمثيله بشفافية كبيرة فصلته عن كثافة ذلك السياق ومرجعيّاته ودوافعه، والمؤثّرات الخارجيّة والداخليّة المتصلة به، وحتى لو اهتمت بالحاضر، كما هو الأمر مثلاً عند «يعقوب صَنْوع»، فإنّ اختزال الحاضر إلى قيم اعتباريّة تجريديّة يجعله منفصلاً عن حقيقة الواقع كما هو. ولهذا كانت عمليّة التمثيل في هذه الحِقبة غاية في الشفافية، لأنّها لم تكن قادرة على التعبير عن المرجعيّات بكلّ تداخلاتها وتفاعلاتها الثقافيّة والاجتماعيّة. كان النتاج الأدبيّ غزيرًا في القرن التاسع عشر، وقد نهضت فنون الرواية والمسرحيّة بالوظيفة التي كانت تقوم بها المرويّات السرديّة من قبل، ولم يكن «عبد المحسن طه بدر» مخطئًا حينما أكد أنّ الروايات بدأت تحلّ محلّ المرويّات؛ لأنّها تستجيب لرغبات العامّة، فصارت تلك الروايات تقلّدها وتنسج على منوالها[٢].

---

(١) مسرحيّات الشيخ إبراهيم الأحدب. ص ٢٦.

(٢) تطور الرواية العربيّة الحديثة في مصر، ص ١١٧.

٩. خاتمة:

رأينا كيف تضاربت تصوّرات الباحثين حول موضوع النشأة والمؤثّرات بين قائل : إنَّ شكل الرواية مستحدث لم يعرف في تاريخ الأدب العربيّ ، وإنّه غربيّ دخل إلى الأدب العربيّ ، كما دخل كثير من المعطيات الثقافيّة العربيّة ، وليس ثَمّةَ ضير في استعماله ، فالأشكال لا هُويّات لها ، وتتعدد تبعا لتعدد الحواضن الثقافية ، وبين قائل : إنَّ الرواية تطوّرت عن المرويّات السرديّة القديمة ، وإنّها خطت بها على سبيل التطوّر الطبيعيّ خطوة إلى الأمام ، وبين قائل : إنّها نتاج عمليّة الدمج والتفاعل واللقاء الذي تمّ بين الثقافتين العربيّة والغربيّة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر .

وفيما تأسّى بعضهم على غلبة العناصر الغربيّة في تحديد شكل الرواية ، وانحسار العناصر العربيّة الأصليّة ، رأى آخرون أنَّ وسيلة التعبير مشاعة ، وأنَّ هذا الشكل الذي تطوّر في الغرب ، وأثبت صلاحيته ، قد لاقى قبولاً لدى روّاد الرواية العربيّة ، فأخذوه دون ممانعة ، فمنح هذا الشكل شرعيّته في الأدب العربيّ الحديث .

الفصل الخامس

المدوّنة السرديّة في القرن التاسع عشر

١. مدخل

تكشف خريطة السرد العربيّ الحديث في القرن التاسع عشر عن غنًى خاصٍّ في مجال التأليف الروائيّ، وبغضّ النظر عن الأحكام النقديّة الشائعة في حقّه، وكثير منها أسقط قيمًا لاحقة على حقبة التشكّل الأولى للنوع الروائيّ، فإنَّ تلك المدوّنة السرديّة شديدة التنوّع والثراء، ولعلّها الوثيقة الرمزيّة الأكثر تعبيرًا عن الانتماء المزدوج لأسلوبين ورؤيتين ونسقين ثقافيّين؛ فقد اتصلت بالمدوّنات والمرويّات السرديّة في كلّ ذلك وانفصلت. اتصلت بها لأنّها ورثت مكوّناتها العامّة، واستوحت عوالمها التخيّلية وموضوعاتها وصيغها التعبيريّة، وانفصلت عنها لأنّها انشقّت بوضوح عن القوالب الأسلوبيّة والأبنية السرديّة المقفلة والثنائيّة الضدّية للقيم الشائعة في الموروث السرديّ، وبدأت بتشكيل خصوصيّاتها الفنيّة. وليس خافيًا أن كلّ ذلك استغرق زمنًا طويلاً.

لا يعدّ اتصال الرواية في أوّل أمرها بالمرويّات السرديّة انتقاصًا منها، ولا يعدّ انفصالها ميزة لها، فالحراك البنيويّ والأسلوبيّ في الآداب القوميّة يؤدّي باستمرار إلى تحوّلات أجناسيّة وأسلوبيّة ودلاليّة، فيعاد تقويم الآداب في ضوء هذه التحوّلات الكبرى، وكان القرن التاسع عشر الحِقبة الثقافيّة التي شهدت بداية هذه التحوّلات، فأفضت إلى تغيير كبير في الأدب بأنواعه ووظائفه.

٢. خليل الخوري و«ويْ. إذن لست بإفرنجي» وانتزاع الريادة السرديّة:

في سياق تحليل المدوّنة السرديّة في القرن التاسع عشر، لا يمكن تخطّي الدور الرياديّ الذي قام به «خليل الخوري» (١٨٣٦-١٩٠٧) صاحب جريدة «حديقة الأخبار» ومؤسّسها، الذي وصفه «مارون عبود» بأنّه «أوّل روّاد

التجديد»[1] إذ تبنّى نشر الروايات المؤلّفة والمعرّبة منذ بداية صدور جريدته في عام ١٨٥٨ . ولعلّ أوّل رواية مؤلّفة نشرت فيها هي رواية «البرّاق بن روحان» ، التي لم يرد ذكر لمؤلّفها . بدأت في الظهور ابتداء من العدد ٤٠ في السنة الأولى لصدور الجريدة ، ثم انصرف اهتمام «الخوري» إلى نشر الروايات المعرّبة ، فبدأ برواية «المركيز دي فونتاج» في العدد ٥٢ من السنة الأولى ، ثم أعقبتها رواية «الجرجسين» يوم السبت الموافق ٢٨ آذار/مارس ١٨٥٩ . وكلا الروايتين من تعريب «سليم نوفل» . وتابعت الجريدة نشر روايات أخرى ، منها على سبيل المثال ، «فصل في بادن» ورواية «بولينه موليان» .

وإبّان المدة التي كانت تُنشر فيها الرواية الأخيرة بدأ «الخوري» ، وكان دون الخامسة والعشرين من عمره ، في نشر روايته «وي . إذن لست بإفرنجي» التي ظهر فصلها الأول في العدد ٩٣ يوم الخميس ١٣ تشرين الأول/أكتوبر ١٨٥٩ ، وقدّمها مخاطبًا قرّاء جريدته : «إذا كنتَ أيّها القارئ مللتَ مطالعة القصص المترجمة ، وكنتَ من ذوي الحذاقة ، فبادر إلى مطالعة هذا التأليف الجديد المسمّى «وي . إذن لست بإفرنجي» . ووضع للرواية مقدمتين سمّى الأولى مقدّمة المقدّمة ، والثانية المقدّمة[2] . وإثر انتهاء النشر الذي استغرق نحو سنة ونصف ، صدرت الرواية كاملة بكتاب في ١٦٢ صفحة ، وذلك في عام ١٨٦٠ ، بعد أن أجرى المؤلّف بعض التغيير في النصّ ، فحذف ما أراد ، وأضاف ما رغب فيه . على أن تلك التعديلات لم تغيّر شيئًا من مبنى الرواية ، ولا من الخطّة السرديّة لأحداثها .

كشف تقديم المؤلّف لروايته حقيقة ثقافيّة ينبغي أخذها في الحسبان ، إذ قرّر

---

(١) المؤلفات الكاملة ، مج٢ ص١١٣ .

(٢) تنظر أعداد جريدة حديقة الأخبار في مكتبة الجامعة الأمريكية ، بيروت مصوّرة على ميكرو فيلم ، بداية بالعدد ١٠٢ الصادر يوم الخميس الموافق ١٥كانون الأول/ديسمبر ١٨٥٩ وقد تمّ الإطلاع عليها مباشرة من قبل الباحث .

أمرين متلازمين ، الأوّل كثرة المعرّبات الروائيّة من اللغات الأخرى ، إلى درجة أشعرته بالملل ، وتلك حقيقة يكشف عنها اهتمام «حديقة الأخبار» بذلك ، ونرجّح أنّه كان يقصد تلك المعرّبات التي نشرها دون سواها ، إذ لم يكن التعريب قد شاع في تلك الفترة المبكّرة ، بحيث يصبح ظاهرة عامّة تستحق هذه الإشارة . ولا تكشف فهارس المعرّبات عن نصّ ترجم إلى العربيّة قبل ذلك ، وعن هذا الأمر تأدّى الثاني ، وهو ضرورة العناية بالمؤلّفات ، فتقدّم «الخوري» بنفسه لذلك ، فكأنّه أراد لفت الانتباه إلى أهميّة التأليف الروائيّ وضرورته . وإذا أُخذ الأمر بظاهره ، فيمكن تأويل كلام «الخوري» على أنّه ضرب من الشعور بالحاجة إلى التأليف أكثر منه إلى التعريب ، والإشارة إلى هذه الحاجة تظهر وعيًا أوّليًا بضرورة الكتابة الروائيّة ، مع أهميّة التأكيد أنّ المعرّبات التي ظهرت في «حديقة الأخبار» خلال السنة الأولى من صدورها ، خضعت لشروط التأليف السرديّ الموروث .

كشفت رواية «وي .إذن لست بإفرنجي» أن مؤلّفها لم ينقطع عن أساليب التعبير الموروثة ، لكن دشّن للبداهة الأسلوبيّة الجافية للتعقيد الموروث . ومن الصحيح أنّه استعاد ، في بعض الأحيان ، صيغًا لغويّة شائعة من قبل ، لكنه حرص على المباشرة في الوصف ، وتجنّب الالتواءات اللفظيّة ، إذ استثمر النموذج اللغويّ المفتوح الذي رسّخته المرويّات السرديّة ، ودفع به إلى منطقة جديدة لم تكن معروفة ، قصدتُ الوضوح في التمثيل السرديّ ، ففتح الأفق أمام الكتابة السرديّة الحديثة ، إذ جاءت الأحداث محتملة الوقوع ، والشخصيّات غير مبهمة الملامح ، وارتسمت الخلفيّة المكانيّة لها ، وجرى ضبط زمان السرد ، وكلّ ذلك كان غائبًا في المرويّات السرديّة .

على أن أهمّ ما قام به «الخوري» هو ترك شخصيّات روايته تتنقل في فضاء سرديّ عصريّ ضمن حبكة لا يخفى ضعفها ، لأنها كانت مشغولة بمواقفها الفكريّة ، فتزاحم قول المؤلف مع قول الراوي . وهذا من وهن التجارب الأولى في كلّ كتابة جديدة ، فشخصيّات الرواية العربيّة الأولى تميزت بالحركة المتواصلة

بين الأمكنة ، والمواقف الأيدلوجيّة فيما يخصّ قضيّة «الأنا» و«الآخر» ، ثم الرؤى الذاتيّة المميّزة للطبائع النفسيّة ، فضلاً عن التحوّل من حال إلى حال أخرى ، لكنها ما تلبث أن تمتثل للعلاقات النمطيّة فيما بينها ، ممّا يكشف قوّة النسق الثقافيّ والأخلاقيّ الحاضن لها ، فقد سعى الأب «ميخالي» المنبهر بالحضارة الفرنسيّة إلى تزويج ابنته «إميلي» من الشابّ الفرنسيّ «إدموند» الهارب من فرنسا ، وقد تنكّر بشخصيّة ثريّ في «حلب» . لكنّ ذلك السعي لا يجد سبيله للنجاح ، لأن انبهار الأب بنموذج ثقافيّ أجنبيّ ينبغي ألاّ يكون ثمنه حياة ابنته ، فيحبط المسعى حينما يتدخل المؤلف من أجل تعديل الموقف الأخلاقيّ للأب بتعليقات ترافق النصّ من أوله إلى آخره .

حدّدت شخصيّة الأب القيمة الفنّيّة للحبكة السرديّة في الرواية ، إذ انقسم بين مشاعر شرقيّة تقليديّة جرى عرضها باعتبارها مسطحة وساذجة ، وبين رغبة في مماثلة الفرنسيّين لكونه معجبًا ببلادهم ، فكشف هذا الانقسام نزوعه الاسترضائيّ تجاه الآخر ، متوهّمًا أن المصاهرة سوف تنقله من وضع إلى آخر مختلف ، وتجاهل معظم التفاصيل التي تقتضيها رتبته السرديّة بوصفه أبًا في مجتمع شرقيّ ، إذ راح يروّج لابنته أمام «إدموند» الهارب من بلاده ، وقد انتحل شخصيّة أخرى ، كما أنّ الشكوك التي عصفت بالحبيب العربيّ «أسعد» حينما أبدت «إيملي» ميلاً إلى الفرنسيّ ، أظهرت غيرة نمطيّة شائعة في قصص الحبّ ، لكنها لم تعرض بالأسلوب المعروف في المرويّات الغراميّة القديمة ، إلى ذلك فشخصيّة «إميلي» نفسها بانقسامها الشقيّ بين رجلين فرنسيّ وعربيّ ، فضحت درجة الحيرة في الاختيار النهائيّ للشريك من طرف امرأة تعيش في مجتمع محافظ يحول دون حرّيّة أفراده ، فيرسم لهم ما يريد هو ، لا ما يشاؤون هم . وبدل أن يتحقّق لها خِيار الحياة الزوجيّة ، تنتهي راهبة في دير ، وكانت أكثر الشخصيّات حضورًا في فضاء السرد ، فيما جرى تعديل مسار حياة «إدموند» ، وعاد إلى فرنسا بريئًا من التهمة التي لحقت به . والحال هذه ، فالرواية قدّمت ضربًا من تحويل المواقف ، وتعديل العلاقات ، وتغيير مصائر

الشخصيّات ، هي أوضح بكثير مما كان شائعًا في المرويّات السرديّة ، لكنها دون ما سوف يكون لازمة من لوازم السرد الروائيّ فيما بعد .

شابَ الضعف الحبكة السرديّة لأن النصّ لم يصف التناقض في السلوك على خلفيّة من الوعي العميق ، ليرتقي بالشخصيّات إلى رتبة الازدواجيّة في الانتماء إلى هُويّتين ثقافيّتين مختلفتين ، إنّما احتفظ بنوع من التوازي النمطيّ ، فكادت تنهار الحبكة في بعض أجزاء الرواية ، لكنّ نظام الأحداث سرعان ما اتّسق فشدّ العناصر السرديّة في نوع من الكتابة الجديدة ، التي أعلنت تدشين النوع الروائيّ في الأدب العربيّ الحديث ، وهي كتابة مغايرة ، وأسلوبها مختلف عمّا عهدته الكتابة العربيّة . على أن كلّ ذلك لا يخفي العيوب السرديّة التي عامت فوق النصّ من أوله إلى آخره . وجاء ذلك من أجل تكريس النصّ لغايات اعتباريّة هدفها التحذير من الإعجاب السريع بالآخر ، دونما تعرّفه كما هو .

واضح أن الرواية العربيّة الأولى قد شُغلت بتمثيل أهداف أخلاقيّة فرضتها حالة التمدّن الطارئة التي حاولت دفع القيم الدينيّة أو العرقيّة إلى الوراء ، لكنها لم تتمكن من محوها ، فكانت تعود قويّة بدعاوى الأصالة ، إذ لا يمكن قبولها ولا رفضها إلا بنوع من الشقاء والألم ، ومن أجل ذلك شُغل «الخوري» بالتعليق المحايد على الأحداث ، والتفسير المصاحب لها ، وهو ما نصطلح عليه بـ «السرد الكثيف» ، كما سنجد ذلك عند «البستاني» و«زيدان» و«هيكل» وغيرهم ؛ فقد ظهرت تعليقات المؤلّف على الأحداث بوصفها جزءاً من النصّ ، وكان الرّاوي الذي هو قناع المؤلّف يوجّه الأحداث على نحو مباشر من خلال تدخّلات ظاهرة ، يعلن فيها عن مواقفه الفكريّة .

أغرق «الخوري» روايته بذلك ، كقوله «لا يجب أن يلاحظ علينا بكلّ ما أوردناه بهذا الفصل ، فإن القلم قد جرى بالرغم عن أصابعنا ، التي لا تحبّ أن تمسّ أحدًا ؛ وحبّ النقد الصحيح ألجأه (أي القلم) إلى هذا الفضول ، على رأي البعض . فلنحذرْه قليلاً ، لأنّ الناقد ، ولو كان بالحقّ مبغوضًا في هذه البلاد -

ولعلّ هذا من جملة الفروقات التي تميّز الإفرنج عنا - فإنّ أولئك القوم يحفلون بمن ينقد عليهم، ويعظّمونه. وطالما رأينا الواحد منهم، إذا ألّف كتابًا أو أنشأ معملاً، وخلاف ذلك من الأمور الخاصّة، يطرحه - إذا أمكن- لنقد الجنس البشريّ أجمع، ويبادر مسرورًا إلى إصلاح غلطه، شاكرًا فضل منبّهه. فلذلك تراهم يُهرعون إلى الناقد، كأنه ينثر عليهم الذهب، أو يطعمهم العسل - قلنا هذا لموافقة ذوقنا الشرقيّ- وأمّا أهالي بلادنا فينفرون منه كالغزال الشارد، ويشقّ عليهم سماع كلامه، كما يشقّ على البعض دفع ثمن الجرنال (الجريدة) بعد ما يبادرون لأخذه بكلّ سهولة».

توارى المؤلّف وراء شخصيّة الراوي مخاطبًا القارئ: «ولقد أراكَ أنفتَ، أيها المطالع العزيز، من الإقامة بها، فانهضْ واتبعنا، لنسير على خطّ الشمال الشرقيّ، فشمرْ قدميك، وخضْ في مياه العاصي، وإذا قطعته وكنت من محبّي الآثار، فاشتغلْ بالبحث بين ما يجاوره من الخرابات المندرسة، حتى نصل بك إلى مدينة طالما قد رنّت شهرتها الأدبيّة في الأعصر الخالية». ثم أعلن عن تدخل صريح ضمن سيل من تدخّلات شملت متن الرواية بأكمله «ها قد أصبحنا بك، اليوم، أيّها القارئ العزيز، على باب سروردي (باب السهروردي)، فحملقْ بأعينك في حلب الشهباء، بوجه الإجمال، وفي الصليبيّ بوجه الخصوص (حارة الصليبيّ في حلب)، واقصدْ بنا هذا الحيّ الحافل بسكانه، دون أن تعرّج ركابك إلى خلف العمار، حيثما تكون عرضة لسهام الراشقين. ولكن قبل أن تدخل الجماعة، وتشاهد ما استوى عليه الحال في هذه المدينة، التي تقلّبت بتقلّب الأعصار، يجب أن يستوقفك التذكار قليلاً. فقبل أن تفحص وجودها المادّيّ، التفتْ لآثارها الأدبيّة، لعلك تجد أثرًا من عمامة المتنبي، أو ذكرًا لبرنيطة (قبّعة) لامرتين. فإن لكلا الشاعرين، على اختلاف مشاربهما وعصرهما، شهرة تذكّرنا بهما في هذه المدينة. ولئن كان الأوّل لم يترك لها ذكرًا في أحسن أعماله، التي غنّى ورقص بها بين ربوعها الزهراء، إلا في أماكن قليلة ألجأته إليه القافية، على أنّ الثاني قد سمح لها

بذكر في ديوانه ، يتذكّرها به مع شعوب كثيرة ، وإن لم يكن وطئ ثراها . وها نحن نرى ، الآن ، أنّ القلم قد جرّنا إلى بحث أدبيّ ، فلا بأس من النظر قليلاً بشيء ممّا يتعلق بهذين الشاعرين العظيمين ، اللذين رنّت شهرتهما بين شعوب الشرق والغرب» .

وحينما بلغ حلب أعلن الآتي : «قد بقي علينا ، أيّها القارئ ، أن نطوف بك في منازل الشهباء ، وبين شوارعها ، لنرى ما ركّزت عليه الهيئة الاجتماعيّة ؛ فهيّا ، ولا يجب أن تشغلنا صور الحسان البديعة ، لأنّ مقصدنا الحقيقة ، التي لا تعلّق لها بالجمال . لكننا قبل أن تشتغل عيوننا بالملاحظات ، نرى آذاننا قد التهت بطرب لم تعهده في غير مدينة عربيّة ، فإنّ نغمات الآلات الجديدة بهذه المدينة قد أشغلت كلّ حواسّنا ، وغدت تتلاعب بالفؤاد على اختلاف ألحانها» . ويكون الختام عبرة للقارئ ممّا ظهر على المدينة من مظاهر إفرنجية «ها قد أطلعناك ، أيّها المطالع العزيز ، على ما جرى في هذه المدينة من آثار التفرنج . وقد حان لنا ، الآن ، أن نرحل بسلام . فقد أطلنا الإقامة» .

كان «الخوري» واضحًا في التفريق بين محاكاة الإفرنج السطحية ، والإفادة من علومهم وخبراتهم ، وهو ما ختم به روايته في المقطع الطويل الآتي الذي رسم الهدف الاعتباريّ الإجماليّ للكتاب : «هذا هو عينه نوع التمدّن الحقيقيّ ، فهل لم تقنع ، أيّها المطالع العزيز ، بسلامة نيّتنا وحسن طَويّتنا؟ بعد ما أمليناه عليك بكلامنا الأخير ، جعلناه لك خاتمة خبر ، فتمسكْ به – وفّقنا الله وإياك – لأنك صرت تعلم أن تعليمنا العلوم الإفرنجيّة لا ينبغي عنه أن نصير بالضرورة إفرنجًا بعوائدنا ومصطلحاتنا وهيئتنا الاجتماعيّة ، لأن الحقائق العلميّة لا تختصّ بأمّة دون أخرى . فليست دكّانة الخيّاط الإفرنجيّ مدرسة التمدّن العامّ ؛ كلاّ! ولا تلك الطنبورة المكبّسة تمثال التهذيب! فقد عرف آباؤنا ، تحت العمامة العربيّة ، مقدارًا من العلوم الطبيعيّة والتعليميّة والفلكيّة ، قبل أن وجد لهذه العلوم اسم في لغات الإفرنج .

وليس التمدن بقائم في شكل اللباس ، ولا بنوع الطعام ، حتى ولا بنوع

مناولته ، لأنّ الرومانيّين أنفسهم كانوا يتناولون الطعام بأيديهم كالعرب . فالبدار لاقتباس ما عند الإفرنج من آثار المعارف والفنون ، لا سرقة مختلفات الأكسام والعوائد . فإنّ الهيئة الاجتماعيّة (المجتمع) ، أو التمدّن ، قد يكيّف إلى ما لا ينتهي ، بحسب الروح الأهليّ التي لكل أمّة ، وبحسب آدابها وفنونها العقليّة المختصّة بها ، كالشعر والفصاحة والتاريخ والفقه والمراسح (المسارح) والجرنالات (الصحف) والقصص الشعريّة ، وما شابه ذلك من الفنون الأدبيّة ، التي هي حياة الهيئة الاجتماعيّة وقالب التمدّن . فاقتصرْ على العلوم والفنون الأوروبيّة ، واجتهد بإحياء التمدّن الشرقيّ ، على نوعٍ موافق لروحِ الأمّة العربيّة ، المتأصّل في آدابها وفنونها العقليّة منذ أربعين جيلاً . وكنْ عربيًا متمدّنًا ، لا إفرنجيًا غير تامّ ، كي لا تنكرك العرب ، ولا تعرفك الإفرنج ، فتكون عرضة للمثل المضروب في الغراب ، وتلتزم أخيرًا ، بالرغم عن أنفك ، أن تستنكر قائلاً : وَي إذن لست بإفرنجي»[1] .

---

(١) خليل الخوري ، وي . إذن لست بإفرنجي ، تحقيق شربل داغر ، بيروت ، دار الفارابي ، ٢٠٠٩ ، ص : ٥٦-٧٥ و٦٠-٦١ و٧٥ و١٩٣-١٩٤ و١٩٨-١٩٩ ، وانظر أيضًا خليل أفندي الخوري ، وي . إذن لست بإفرنجي ، القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٧ ، ص : ١٢-١٤و ١٦-١٧و ٣٠-٣١و ١٥٨و١٦٢-١٦٣ . وقد صدرت النشرة المصريّة مصوّرة عن الطبعة اللبنانيّة التي نُشرتْ في عام ١٨٦٠ ، وفيها أخطاء تلك الطبعة القديمة ، وجاءت بمدخل وجيز أعدّه محمد سيد عبد التواب . ومع أن هذه النشرة أعادت الحياة إلى نصّ طمره النسيان مدة طويلة ، لكنها خلت من الإطار التاريخيّ- النقديّ الذي يعيد وضع هذه الرواية في سياق موضوع الريادة . فلا تكاد تفي بحاجة الباحث المدقّق الذي يريد أن يتقصّى أبعاد الظاهرة السرديّة في الأدب العربيّ الحديث . ولكنّها مفيدة في كونها قدمت الأصل كما هو عند نشره . على أنّ صدور النشرة اللبنانيّة محقّقة من طرف شربل داغر ، ومؤطّرة بمقدمة تعريفيّة ، وخاتمة تحليليّة ضافية برهن على أن طمس الحقائق بسبب الجهل لا يصمد طويلاً ؛ فالحراك الثقافيّ المتواصل ، فيما يخصّ البحث في نشأة الآداب ، يدفع بكثير من الحقائق المخفيّة إلى الظهور إذا ما جرى كشف السياق الحاضن لها ، ويخرّب في الوقت نفسه ، ركائز الادعاءات المزيّفة ، ويبطل مفعولها ، ويطيح بها . وهذه المراجعة التاريخيّة- النقديّة هي ما تحتاج إليه قضيّة الريادة في السرد العربيّ الحديث . =

جاءت الرواية بصورة كتاب أخلاقيّ اجتماعيّ وضعه مؤلّفه بأسلوب قصصيّ انتقد فيه نظام الأخلاق والعادات[1] . وقد عنيت باللقاء الأوّل مع الغرب ، ذلك اللقاء الذي عرفته بلاد الشام قبل غيرها ، فوجد طريقه إلى الأدب الروائيّ ، ولم يكن المؤلّف يكتب دون أن يلحظ ما يترتّب عليه من مهمّة اجتماعيّة وأخلاقيّة ، وذلك ما دعاه إلى الاهتمام بالبعد الاعتباريّ لروايته التي مزجت بين المغامرة الارتحاليّة في أماكن متعددة ، والأحداث التي أراد التعبير بها عن جانب من عصره ، وجاء المتن السرديّ مقيّدًا بخواتم ومقدّمات ، وتخللته تعليقات وشروحات ، معادلاً سرديًا لانقسام العالم بين قيم أصيلة غير كفؤة وأخرى وافدة خادعة . والشخصيّات أنماط بشريّة تتنازعها رغبات الامتثال لهذا الضرب من القيم أو ذاك ، فيتدخّل المؤلف لتعديل مسارها كلما اتضح له أنها مقدمة على الوقوع في الخطأ ، فيقودها إلى النهاية التي يريدها .

وضعت رواية «وي . إذن لست بإفرنجي» السُنن الأولى للسرد الحديث الذي تداخلت فيه مسارات الحكاية بتعليقات المؤلف ، ثم العناية البالغة بالحركة والتنقل والأفكار ، ورافق ذلك ضآلة الاهتمام بالبعد الإنسانيّ الواقعيّ

= وكان الباحث قد اطلع خلال صيف ٢٠٠١ على رقوق الميكروفيلم العتيقة المحفوظة لجريدة «حديقة الأخبار» في مكتبة الجامعة الأميركية في بيروت ، حيث بدأ نشر الرواية مسلسلة أوّل مرة خلال الأشهر الأخيرة من عام ١٨٥٩ . واعتمد على تلك الرقوق في الكتابة عنها باعتبارها أوّل رواية عربيّة في سياق إعادة تفسير نشأة الرواية العربيّة ، وخصّص لها موقعًا في كتابه «السرديّة العربيّة الحديثة» الذي صدر في مطلع عام ٢٠٠٣ ، ثم توسّع بذلك في الطبعة الأولى المختصرة من «موسوعة السرد العربيّ» التي صدرت في عام ٢٠٠٥ ، قبل صدور النشرات المطبوعة من الرواية ، واستكمل الموضوع حول هذه الرواية في الطبعة الثانية الأوسع في عام ٢٠٠٨ . وقد تبادل الباحث وداغر الرسائل حول الرواية ، اعتبارًا من عام ٢٠٠٥ ولطالما أشار داغر إلى أن ما اطلع عليه في كتاب «السرديّة العربيّة الحديثة» هو الذي لفت انتباهه إلى ريادة الرواية ، وأهميّتها في تاريخ السرد العربيّ الحديث ، فشرع يبحث عنها من أجل تحقيقها ونشرها . وقد كان .

(١) انظر «خليل الخوري : فقيد الشعر والصّحافة والسياسة» جمع إدارة حديقة الأخبار ، بيروت ، ص٢٩ .

للشخصيّات ، وخضوع بعض العلاقات بين الأحداث للصدفة وليس للعلّة ، بما يكشف سيادة العلاقات السرديّة على حساب العلاقات المنطقيّة بين الوقائع ، وهذه السُنن نفذت إلى الرواية الأولى من المرويّات الموروثة ، وسوف تلازم الرواية العربيّة في طور نشأتها الأولى ، لكنّ رواية «الخوري» أفصحت عن هُويّتها السرديّة ، وأعلنت الانتماء لنوعها الجديد ، ومهما تعثّر السرد بالتعليقات والإيضاحات ، فذلك لا يخفي بنيتها السرديّة ، ووظيفتها التمثيليّة .

٣. مرّاش الحلبي و«غابة الحق»: دمج الأساليب وتمثيل العوالم المتعارضة:

في الفترة التي كان «الخوري» قد نشر فيها روايته ، كان «فرنسيس مرّاش الحلبي»(١٨٣٥-١٨٧٤) يعدّ نفسه لكتابة رواية ، جاء التركيز فيها على القيمة الذهنيّة والرمزيّة للسرد ، وبلغة لا تمتثل للموروث السائد ، إنّما تحاول الاحتجاج عليه في التركيب والغاية ، وتلك الرواية هي «غابة الحق» التي صدرت في عام ١٨٦٥ . وكان «مرّاش» قد أصدر قبل ذلك في عام ١٨٦١ كتابًا يستعين بالسرد وسيلة له ، وهو «درّ الصدف في غرائب الصدف» ، ثم أصدر بعد «غابة الحق» بعامين كتابه «رحلة باريس» . وفي هذا نريد التأكيد ، منذ البداية ، أنّه ظلّ يتحرّك في مجال السرد الذي انصرف كليًا إليه ، كما سنجد ذلك في روايته «غابة الحق» التي كتب معظم فصولها في أثناء إقامته بباريس .

اتفق معظم الدارسين الذين اهتموا بـ «مرّاش» على أنّه حاول التوفيق بين الوظيفة الفكريّة للأدب والغايات الجماليّة التي يوفّرها السرد الأدبيّ ، كما عبّر «شيخو» عن ذلك بقوله : «إنّه جمع في روايته بين «الفلسفة والأدب» ، و«أودعها الآراء السياسيّة والاجتماعيّة على صورة مبتكرة»[١] . هذه الطريقة في الصوغ الأدبيّ هي التي جعلت «الفيكونت دي طرّازي» يقول عن الرواية بأنّها

---

(١) الآداب العربيّة في القرن التاسع عشر ، ج٢ ص ٤٥ وانظر سامي الكيالي ، الأدب العربيّ المعاصر في سوريا :١٨٥٠-١٩٥٠ ، القاهرة ، ص٤٢-٤٣ .

«كتاب أخلاقيّ وضعه على أسلوب القصّة ، وضمّنه انتقادًا دقيقًا للأخلاق والعادات»[1] ، فيما وصفه «الزيّات» بأنه «أقدم دعاة التحديث ، وأوّل رسل التجديد»[2] .

ولم يجانب «مارون عبود» الصواب حينما أكد في عام ١٩٤٩ ، وبعد مرور ٧٥ سنة على وفاة «مرّاش» ، أنّه كان على قصر عمره «زعيمًا أدبيًا ترك دويًا» وأنّ روايته «غابة الحق» التي طبعت ستّ مرات حتى عام ١٩٩٠ ، قد كُتبت على غرار «رؤيا يوحنا» لكونها تبدأ بالحلم وتنتهي به ، إنّما هي طراز خاصّ ، فالخيال فيها «يبلغ مداه الأبعد ، وقد استولى فيه المؤلّف على الأمد . العرض والسياق جيّدان ، والقصّ يمشي على رِسله ، أمّا الأبطال فلا سمات لهم ، ولم يستعر المؤلف لشخوصه الأجساد التي تنبثق منها أعمالهم وآراؤهم وأفكارهم ، بل ناب هو عنهم جميعًا ، واكتفى بأسمائهم ، ثم راح يقول بلسانهم ما يقول . وقد يُعذر على ذلك لأنّهم رموز لا أشخاص ، ولكنه في كلّ حال مسؤول عنهم لأنه خلقهم . أمّا العبارة فخياليّة سهلة ، ولكنه ينقصها شيء لتخرج ناتئة بارزة ، إنّها كتلك الرسوم التي لم تفز بحظها الكامل من الألوان والخطوط ، والإنشاء على ما فيه من خيال وصور قلّما نحسّ فيه تلك الحركة ، ولا ذلك الزخم»[3] .

تضمن رأي «عبود» جملة من الأوصاف والأحكام التي تصلح منطلقًا لتحليل رواية «غابة الحق» ، ويمكن القول بأنّه أنصف الرواية حينما أبان مزاياها وعيوبها معًا . وليس لنا الآن أن ننتقص من رأيه ، فمن الصعب الحصول على أفضل منه في النقد العربيّ خلال الحِقبة التي صدر فيها ، إذ شاعت الانطباعات والأحكام ، إلى ذلك فقد التفت إلى جملة من القضايا المهمّة التي لم تكن مثارة بصورة ملحّة ، ومنها قضيّة الأسلوب السرديّ في الرواية ، وقضيّة

---

(١) تاريخ الصّحافة العربيّة ، ج١ص ١٠٤ .

(٢) أحمد حسن الزيّات ، تاريخ الأدب العربيّ ، بيروت ، ص ٥١١ .

(٣) فرنسيس فتح الله مرّاش ، غابة الحق ، بيروت ، ينظر مقدمة مارون عبود ص١٠ .

البناء، وقضيّة الخيال. فوجد تلازمًا بين العرض والسياق، ويُفهم من ذلك أنّه كان يقصد الطريقة التي بنيت فيها الأحداث والشخصيّات والخلفيّة الزمانيّة-المكانيّة لهما، وما يترشّح عن ذلك من سياق دلاليّ، سيؤكد «عبود» أنّه سياق رمزيّ.

وبحسب المصطلح السرديّ الحديث يمكن القول: إنَّ «عبود» كان يقصد شيئًا قريبًا ممّا نعرفه الآن بالبنية السرديّة والدلاليّة للنصّ، مع ضرورة التأكيد على أنَّ هذه المصطلحات ودلالاتها ووظائفها لم تكن مثارة في النقد الروائيّ العربيّ في حياة «مارون عبود». وترد إشارته حول القصّ/السرد الذي رآه سلسًا مرسَلاً، وهي إشارة معبّرة عمّا يتّصف به النصّ، ومن هذه الناحية فإنّه أنصف نصًا ظهر قبل أكثر من ثمانين سنة من الوقت الذي كتب فيه رأيه.

وبعد كلّ هذا تظهر مجموعة من الطعون على الرواية، وفي مقدمة ذلك غياب التشخيص، وهذه الملاحظة على درجة بالغة من الأهميّة فـ «مارون عبود» يتفهّم سبب ذلك لكون الأشخاص في الرواية يحيلون على رموز، والمؤلّف انتقاهم لدلالتهم الرمزيّة، وليس لمماثلتهم نماذج واقعيّة، أو محاكاة للشخصيّات المستعارة من الواقع، ولا تغيب هذه الملاحظة عن كلّ قارئ للرواية، فـ «غابة الحق» نصّ تشكّل سرديًا من منظومة متكاملة من الرموز، وهذا يفسّر ملاحظة «عبود» في أنّ المؤلّف كان يُنطق شخصيّاته بأفكاره هو، فالأفكار مصمّمة كجزء من الوظيفة الإصلاحية والانتقاديّة للنصّ، ولم يكن هذا أمرًا غريبًا عن فنّ الرواية بصورة عامّة، فقد كانت الشخصيّات حوامل دلاليّة لأفكار الروائيّين إلى درجة تُزاح فيها جانبًا في كثير من المواقف، فيخاطب المؤلّفون القرّاء كأنهم جزء من البنية السرديّة للنصّ الروائيّ، وهذا يكشف عدم استقلاليّة الشخصيّة داخل النسيج الفنّيّ للعمل الأدبيّ، وسيمرّ زمن طويل قبل أن يتحقّق ذلك. الروائيّ ملزم بمراعاة السُّنن الثقافيّة للتلقّي في عصره، فهي التي تتحكّم في نوع الأدب الذي يجري قبوله، وكانت تلك الحِقبة مشبعة بالسمات الأسلوبيّة التي أوجدتها المرويّات السرديّة، فجاءت

الرواية لتعبّر عن استجابة مباشرة لتلك الشروط التي تفترض في الآداب السرديّة .

بدأت الرواية العربيّة كرواية إصلاح ؛ لأنَّ ذائقة التلقّي كانت تفترض في المادّة الحكائيّة أن تحمل رسالة أخلاقيّة ، واستجابت الرواية لهذا الشرط ، وبمرور الوقت بدأ ذلك المغزى الأخلاقيّ يتراجع ، وتوارى شيئًا فشيئًا صوت المؤلّف الفرديّ ورؤيته وموقفه الفكريّ ، وبدأت النصوص تعبّر ضمنًا عن القيم الثقافيّة ، انتقلت الرواية من المستوى الفرديّ إلى المستوى الحواريّ .

ومن الجدير ذكره أنَّ «باختين» كان قد استقصى هذه الظاهرة ، ورأى أنَّ روايات «دستويفسكي» ، التي بدأت بالظهور خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر - في فترة قريبة من ظهور روايات «الخوري» و «مرّاش» و«البستاني»- هي من أوائل الروايات التي بدأت تعرف تعدّدًا في الأصوات ، إذ وقع انفصال بين رأي المؤلف ورأي الشخصيّة ، ففي تلك الروايات «ظهر البطل الذي بنى صوته بطريقة تشبه بناء صوت المؤلف نفسه في رواية من نمط اعتياديّ . إنَّ كلمة يتلفّظ بها البطل حول نفسه هو بالذات ، وحول العالم تكون هي الأخرى كاملة الأهميّة تمامًا مثل كلمة المؤلّف الاعتياديّة . إنّها لا تخضع للصورة الموضوعيّة الخاصّة بالبطل بوصفها سمة من سماته ، كذلك هي لا تصلح أن تكون بوقًا لصوت المؤلّف . هذه الكلمة تتمتع باستقلالية استثنائيّة داخل بنية العمل الأدبيّ ، إنَّ أصداءها تتردّد جنبًا إلى جنب مع كلمة المؤلّف وتقترن بها اقترانًا فريدًا من نوعه ، كما تقترن مع الأصوات الكبيرة القيمة الخاصّة بالأبطال الآخرين»[1] .

ظلت الرواية العربيّة ، إلى النصف الأول من القرن العشرين تتعامل مع الشخصيّات على أنها أقنعة رمزيّة للكتّاب ، ومع أنَّ الرواية الحديثة بعد ذلك حاولت أن تدمج بين الرؤى الفكريّة الخاصّة بالمؤلّفين مع تلك الخاصّة

(١) باختين ، قضايا الفنّ الإبداعيّ عند دوستويفسكي ، ترجمة جميل نصيف ، بغداد ، ص١١ .

بالشخصيّات ، حينما جعلت البحث وظيفة من وظائفها ، كما تجلّى الأمر في روايات «أُمبرتو إيكو» ، لكن ذلك لم يتضح أثره في الرواية إلاّ في وقت متأخّر . كانت الشخصيّات في السرد القديم تقوم بوظيفة القناع الذي يستتر خلفه الكتّاب .

وتأتي الملاحظة الخاصّة بالأسلوب اللغويّ ، وهي ملاحظة تكشف استبداد المعيار اللغويّ الموروث الذي تمرّد عليه «مرّاش» ، ولم يتمكّن «عبود» من تقديره ، فمن الصحيح أنّ الكاتب صاحب عبارة خياليّة سهلة ، لكنّها منقوصة في مكان ما ، إنّها كالرسم الشاحب في خطوطه وألوانه ، تغيب عن الأسلوب الحركة والزخم ، ويقارن «عبود» بين أسلوب «مرّاش» وأسلوب كاتبين معاصرين له ، فيقول : «ليس للمرّاش شقشقة تعبير أديب إسحاق ، ولا هديره ، ولا صحة تعبير الشدياق ، ولا ظرفه ، ولا تهكّمه ، لكنه أسمى خيالاً منهما ، وقد ذكرت هذين الاسمين لأنهما كانا سيدي الحِقبة التي وجد فيها المرّاش»(١) .

يحتاج التأكيد الأخير إلى وقفة قصيرة ، فـ «عبود» فيما يخصّ هذه القضيّة الدقيقة لجأ- لأنّه لم يجد نظيرًا لأسلوب «مرّاش»- إلى المقارنة ، وقادته المقارنة إلى ما يعدّ في ضوء التطوّرات الأسلوبيّة التي وقعت في العربيّة خلال القرن التاسع عشر ميزة خاصّة للمرّاش وليس نقصًا ، فأسلوبه خلو من السمات التي ميّزت معاصرين له ، هما الشدياق وأديب إسحاق ، إنّه أكثر بُعدًا عن التصنّع ، أكثر سلاسة ، أكثر هدوءاً ، لا تفاصح فيه ولا شقشقة ، فهو مفارق للحركة اللفظيّة الطنّانة ، والزخم الذي يدفع به التوتّر اللفظيّ . يغيب كلّ ذلك عن أسلوب «مرّاش» لأنّ المرجعيّات التي صاغت أسلوبه ، وأثّرت فيه مرجعيّات فلسفيّة ودينيّة وعلميّة ، فهو «متأثّر بالعلم والفلسفة أكثر من جميع كتّاب عصره ، نزّاع إلى إصلاح المجتمع ، يدعو إلى الأخذ بالحضارة الحديثة ، أمّا ثقافته

(١) مارون عبود ، مقدمة غابة الحق ، ص١٠ .

فمتأثرة بالدين ، ولغته تكاد تكون لغة الكنيسة المستعربة حديثًا»[١] .

لم يتفرّد «عبود» باستخلاص هذه الظاهرة ، فقد كانت مثار انتباه مجموعة من الدارسين ، بل إنَّه استقى هذا الحكم من «الحمصي» الذي أكّد منذ فترة طويلة أنَّ المرّاش «كاتب مبادئ وتفكير ، وذو خيال مبدع ، عبارته رقيقة سهلة ركيكة أحيانًا ، ليس لها نصاعة أديب إسحاق ولا هديره ، ولا جزالة الشدياق وظرفه وتهكّمه ، غزير الأفكار ، خطابيّ اللهجة في كلّ من شعره ونثره ، ولعله أسبق كتّاب عصره للمطالبة بإنشاء دنيا جديدة يسودها السلام ، ويرفّ عليها الوئام في كتابه «غابة الحق»[٢] . وقال «شيخو» بأن أسلوبه يتميّز بـ«الترفّع عن الأساليب المبتذلة ، فيطلب في نثره ونظمه المعاني المبتكرة والتصوّرات الفلسفيّة ، فلا يبالي بانسجام الكلام وسلاسته ، فتجد لذلك في أقواله شيئًا من التعقّد والخشونة مع الإغضاء عن قواعد اللغة»[٣] . وقد فسّر «رشيد عطا الله» الأمر قائلاً : «أدّى به حرصه على حفظ استقلاله الفكريّ إلى نبذ قوانين الإنشاء ظهريًا وكسر قيود اللغة نفسها»[٤] .

لو نظرنا إلى أسلوب «مرّاش» في ضوء الاتجاهين السائدين في عصره ، الأسلوب الذي ورث التصنّع وبالغ في تقليده ، والآخر المرسَل الذي ورث أسلوب المرويّات السرديّة ، فإنّنا سنجد أن أسلوبه يختلف عنهما معًا ، فمن ناحية أولى هو يختلف عن الأسلوب الأوّل ؛ لأنّه يتجنّب التصنّع البلاغيّ القائم على تعقيد لا مسوّغ له يحول دون التعبير الدقيق عن المقاصد ، ولا يوحي بها إيحاءً فنيًا شفافًا ، ويتجنّب التكرار الإيقاعيّ في الجمل الذي يعبر عنه السجع ، ويبتعد عن الإسهاب الذي تفرضه مقتضيات التصنّع والتسجيع ،

---

(١) مقدمة غابة الحق . ص ١١ .

(٢) أورده سامي الكيالي ، الأدب العربيّ المعاصر في سوريا ، ص ٤٥ .

(٣) الآداب العربيّة في القرن التاسع عشر ، ج٢ص٤٦ .

(٤) تاريخ الآداب العربيّة ، ج٢ ص ٣٢٦ .

فجملته مصقولة واضحة دقيقة مباشرة ، تتتابع فيها الجمل في نوع من التلازم الهادف إلى التعبير عن فكرة ، وليس ادّعاء مهارة ، ومع أنَّ الأفكار تتلوّى أحيانًا بسبب أنّها تعالج موضوعات جديدة ، وقضايا غامضة بطبيعتها ، لكنّه لا يلجأ إلى تقليد الأساليب المتصنّعة ، ولا يستعين بالغريب ؛ فأسلوبه مسترسل قريب إلى الأسلوب الثاني ، لكنه - وهذه هي الناحية الثانية- أبعد ما يكون عن سهولته المتأتّية من سهولة الأفكار فيه ، وبساطته التي تنحدر من الصيغ الجاهزة ، فأسلوب «مرّاش» في «غابة الحق» يتميّز بالفخامة التي لا يقصد منها التعقيد ، والوضوح الذي لا يهدف منه إلى التبسيط .

وينبغي الإقرار بأنَّ هذه السمة الأسلوبيّة على وجه التحديد لم تكن ، في حدود علمنا ، واضحة في غير «غابة الحق» . لقد كان الأسلوب التقليديّ يُحتضر ببطء ، لكنه ينتفض أحيانًا ليقاوم مقاومة شرسة على يد «اليازجيّ» و«عبدالله فكريّ»- على سبيل المثال- ، أمّا الأسلوب الحديث الذي يعدّ استمرارًا لأسلوب المرويّات السرديّة ، فإنّه تشكّل ببطء بعد أن راحت الكتابة الصّحفيّة تمتصّ صيغه الجاهزة ، وتعيد صوغه ليلائم مقتضيات التعبير السليم ، وهكذا فإنَّ أسلوب «مرّاش» قد أدّى وظيفتين معًا ، من جهة : عجّل بأفول الأسلوب الأوّل ، ومن جهة أخرى : أضفى على الأسلوب الثاني عمقًا ورونقًا فكريًا ، بعد أن كان أسير المرويّات الشعبيّة التي هي تمثيل لخيال يبتعد تمامًا عن أي صياغة تركيبيّة غامضة ، في الأفكار أو في التعبير .

ليس من الخطأ القول إنَّ أسلوب «مرّاش» كان خاصًا ، ومبكّرًا في قدرته الاستكشافيّة على تدشين الأسلوب الأدبيّ الذي شاع في العربيّة بعد ذلك بنصف قرن . فقد وصف باحث متخصّص في أدبه ذلك الأسلوب بأنّه : ثورة في عالم الأدب في زمانه . . .فهو بسيط غير متكلّف ، فلا يتحرّز عن استخدام المفردات العامّيّة أحيانًا ، فهو من هذه الناحية يوصف بأنّه فلكلوريّ ، وهو أسلوب رومانسيّ لكونه مملوءاً بالاستعارات الجميلة القائمة على مبدأ التشخيص ، ومن هذه الناحية يمكن اعتبار المرّاش السلف المؤثّر في أدب جبران

خليل جبران ، هذا فضلاً عن شيوع الروح العلميّ في ذلك الأسلوب بسبب دراسة المرّاش للطبّ[1] . وهو أسلوب تشبّع بالمؤثّر الأدبيّ الرومانسيّ «في استخدامه الرموز والرؤى والنثر التوراتيّ ، إلاّ أنّه مزج هذا الدخيل بتعابير قرآنيّة ، وأبيات من الشعر القديم»[2] .

تعدّ «غابة الحق» من التجارب الروائيّة المبكّرة التي استندت فيها الأحداث والشخصيّات إلى رؤية كليّة خاصّة بالمؤلف ، فهدفت إلى تمثيل فكرة التغيير الاجتماعيّ ، ومن هذه الناحية فقد سبقت الروايات التي كانت تعرض أحداثها بمعزل عن الخلفيّات الفكريّة ، إن لم نقل إنّها بلا خلفيّات فكريّة ، إنّما مجرد سلسلة من الأحداث الشائقة ، فيما انخرطت «غابة الحق» في معمعة مشكلات التحديث ، والعدالة ، والاستبداد ، والصراع بين مفاهيم الحرّيّة والعبوديّة ؛ فحدث الرواية مصمّم لكشف الصراع المستحكم بين مملكة التمدّن وشعارها الحرّيّة ، ودولة العبوديّة وشعارها التوحّش ، وتوزّعت الشخصيّات لتمثيل هذا الصراع الذي كان من الشواغل الفكريّة الكبرى عند «مرّاش» . فهي «رواية رمزيّة موضوعها الاجتماع الإنسانيّ وما يعرض له من ألوان السلم والحرب والعدل والحرّيّة والعبوديّة والتمدّن والتوحّش»[3] .

يظهر التدقيق في هذه الثنائيّة التقليديّة التي تستمدّ أصولها من الفكرة الموروثة عن العالم المنشطر بين قوى خيّرة وأخرى شرّيرة ، أنّ «مرّاش الحلبي» ما زال ينظر إلى التاريخ نظرة نمطيّة قائمة على الثنائيّات الضدّية بين الفكر والواقع . ولكنه لا يقف عند حدود تمثيل ذلك التنازع الثابت الذي صوّرته المرويّات السرديّة ، إنّما يقيم حوارًا بين الثنائيّتين تنتهي لصالح مملكة التمدّن ، بعد أن

---

(١) حيدر حاج إسماعيل ، فرنسيس المرّاش ، لندن ، ص١٦-١٧ .

(٢) نازك سابا يارد ، الرحّالون العرب وحضارة الغرب في النهضة العربيّة الحديثة ، بيروت ، ص ١٢٨-١٢٩ .

(٣) فرنسيس المرّاش . ص١٠ .

يتدخّل الفيلسوف فيكشف أنَّ الحوار وليس الحرب هو الوسيلة المناسبة لنقض التضادّ بينهما . ولعلّ هذه القضيّة على غاية من الأهميّة في سياق تلك الحِقبة التي كانت الآداب تعبّر فيها عن نوع من الصراع الدائم بين هاتين الفكرتين .

كشف كتاب «غابة الحق» عن «انطلاق لغة تعتمد التصوير والاستعارة بشكل واسع كثيف ، مع طغيان ظاهر للاستعارات والصور المستقاة من الطبيعة . وليس هذا في الكتاب مجرد اتجاه جماليّ . فاستقاء التشابيه والاستعارات من الطبيعة كان معروفًا مألوفًا منذ القديم ، وخاصّة منذ الشعر الجاهليّ . ومع ذلك فإنّ هذا الاستقاء الاستعاريّ من الطبيعة يشكّل سمة طاغية ، ويمتلك دلالة خصوصيّة تتولّد من التواتر المنتظم والإلحاح على اتخاذ الطبيعة نموذجًا ومقياسًا ومصدرًا للمعرفة ومعيارًا للحقّ والصواب . بل إنّ السياق العامّ نفسه يقدّم الطبيعة في موقع معياريّ مرجعيّ ، به تُقاس الظواهر والتحوّلات الاجتماعيّة والسياسيّة وتُحاكم ، ومنه تستمدّ قيمتها وصدقها ، والطبيعة هنا ليست إذن أيّ مشبّه به أو مستعار منه لأغراض جماليّة محضة ، بل هي حاضرة لأغراض تتصل بالمعيار المعرفيّ والقانون الطبيعيّ»(١) .

وقع في «غابة الحقّ» تمحيص فكرة الحقّ واختبارها حينما جرى عرضها على شاشة التمدّن ، وقواعدها «العقل والعلم والحرّيّة» وشاشة التوحّش وركائزها «الجهل والجشع والاسترقاق» ، أمّا معايير المؤلف في هذا الاختبار فمستمدّة من مصدرين هما «الطبيعة والتاريخ» ، فالكتاب هو مفصل تضادّ ، لأنه ينتمي من جهة إلى «سلالة المدن الفاضلة التي يحكمها الفلاسفة والحكماء ، وحيث ترسم أسس القيم المستقبليّة التي يتطلّع إليها الناس في زمن كتابتها» . ويقدّم من جهة ثانية «الشخصيّات التي تمثّل الأفكار الجديدة ونظم الاجتماع الجديد بصيغ وشخصيّات تقليديّة ، كالملوك والعروش وما يتصل بها» ، على أنه إلى جوار هذا التضادّ ظهر آخر على مستوى الأسلوب واللغة ، «فاللغة تراوح بين

(١) خالدة سعيد ، الاستعارة الكبرى ، بيروت ، دار الآداب ، ٢٠٠٨ ، ص١٤٢ .

ركاكة الانحطاط» ولغة «تقدّم نماذج مبكّرة لنثر فنّي» سوف يزدهر بعد ذلك ، ومع الأخذ بالاعتبار «طابع المناقشة والتحليل النظريّ والسياسيّ والفكريّ» في الكتاب ، فهو يتسع «للهجة غنائيّة مجازيّة تصويريّة ، تتميّز بإيقاعها الابتهاليّ وفواصلها الصوتيّة المتساوية»[1]

تضمنت «غابة الحق» أكثر من مستوًى سرديّ ، فقد انتظم إطارها العامّ من خلال حلم الراوي الذي استعان بالسرد الذاتيّ لتقديم عالم تعرض أحداثه وشخصيّاته بأسلوب يمزج بين المشاهد المسرحيّة والصيغ الحواريّة الطويلة ، التي تذكّر أحيانًا بالمحاورات السقراطيّة لأفلاطون ، حيث لا تتغير فيها المشاهد ، إنّما تتنامى فيها الأفكار عبر الحوارات لتوليد تصوّرات مختلفة عن الأحداث . وقد وصف «روجر ألن» تلك الشخصيّات بأنّها «ترمز لصفات مجرّدة أكثر من كونها عوامل تغيير حيويّة»[2] . قام الحلم في الرواية بتأطير الحدث ، وتوارى الراوي - الحالم لينبثق عالم «غابة الحق» من مشاهد طويلة بيّنت نوع الصراع في الأفكار الدالّة على تصوّرات سياسيّة واجتماعيّة معيّنة ، فتسرّبت أفكار «مرّاش» في سياق حوار الشخصيّات التي كانت ترمز إلى أفكار أكثر ممّا تحيل إلى عناصر سرديّة بذاتها .

ويمكن عَدّ هذا المستوى من الأحداث هو المستوى الثاني ، ولا نعدم في تضاعيفه ظهور مستوًى ثالث عبّر عن تجارب اعتباريّة للشخصيّات ، ومثال ذلك تجارب العبدين ياقوت ومرجان التي عرضت برؤًى سرديّة ذاتيّة ، لتبيّن نوع التحوّل الذي طرأ على علاقات الشخصيّات ، فنقلها من علاقات الاستعباد إلى عالم الحرّيّة . ويختلف هذا التركيب السرديّ عن نظائره في تلك الحِقبة ؛ فالقصديّة في التركيب تخدم الرؤية الخاصّة بالمؤلّف الذي جعل من أحداث الرواية ، وبالمستويات السرديّة التي أشرنا إليها ، تقوم بتمثيل فكرته عن الحرّيّة

(١) الاستعارة الكبرى .ص ص١٥١ .

(٢) روجر ألن ، نشأة الرواية . انظر تاريخ كيمبردج للأدب العربيّ ، ص٢٦٧ .

والعبوديّة ، وعن التمدّن والتوحّش ، وأخيرًا الدخول في حوار يقود إلى ذوبان أطراف الثنائيّة . وتنتهي الرواية دون احتمال لانبثاق فكرة شرّيرة مرّة أخرى ، فقد نجح السرد في إعادة ترتيب العلاقات بما يؤدي إلى فكرة واحدة .

وتتجلّى القيمة السرديّة لرواية «غابة الحق» ليس من دلالتها الإصلاحيّة ، إنّما من أنّها نهضت بمهامٍّ ثلاث ، الأولى : التخلّص من أسر الأسلوب المصنّع ، وتخطّيه إلى أسلوب دقيق ينضح بالأفكار والمعاني ويعبّر عنها ، والثانية : في أنّها ركّبت جملة من العناصر السرديّة تركيبًا مختلفًا عن المرويّات السرديّة الشائعة التي كانت تقوم على المصادفة ، والتشويق ، وغياب الأسباب ، وأخيرًا : قامت بما نراه أمرًا على غاية من الأهميّة ، ألا وهو التمثيل السرديّ لقضيّة اجتماعيّة معقّدة ، وهي : التعارض بين مفهومي الحرّيّة والعبوديّة ، والوصول إلى حلّ لهذه القضيّة المعقّدة .

٤ . سليم البستاني: إعادة تركيب الموروث السرديّ:

في الوقت الذي عُرفت فيه رواية «غابة الحق» وشاعت ، كان «سليم البستاني» (١٨٤٦-١٨٨٤) يتأهّب للقيام بتأليف أوّل سلسلة متكاملة من الروايات في تاريخ الأدب العربيّ الحديث ، تلك السلسلة القائمة على الحركة والمغامرة التي بدأها بروايته «الهيام في جنان الشام» ، وقد ظهرت ابتداء من العدد الأوّل من مجلة «الجنان» الصادر في بيروت خلال شهر كانون الثاني/يناير من عام ١٨٧٠ .

ختم «البستاني» روايته بالفقرة الآتية المعبّرة عن الفهم الشائع للرواية ووظيفتها عند كثير من الرواد : «إنني أرجو مطالعي هذه الرواية أن يعاملوني بالعفو والصفح ، إذ أنني مع تراكم الأشغال ، لم أقدر أن أتفرّغ حقّ التفرّغ لكتابتها ، فكنت أقدّمها للطبع مسوّدة دون تنقيح ولا تبييض . وقد اعتنيت بجمعها من صفات الفضلاء والرذلاء والعقلاء والجهلاء ، ولم أترجمها عن أعجميّ ، ولا نقلتها عن عربيّ . والمأمول أنَّ الزمان يمنّ عليّ بزمان يمكّنني من أن

أقدّم لقرّاء (الجنان) ١٨٧١ رواية حبيّة تاريخيّة ، موضوعها (زنوبيا) ملكة تدمر . وكان الفراغ من كتابتها في مدينة بيروت ، في اليوم التاسع والعشرين من شهر تشرين الأول ١٨٧٠ للميلاد حسابًا غربيًا»[1] .

تصلح هذه الخاتمة مفتاحًا للحديث عن أمور وردت فيها ، وأخرى أثيرت ضمنًا كجزء من السياق اللازم لمنح هذه الخاتمة أهميّتها . ويحسن أن نبدأ بما أثارته دون أن تصرّح به ، وفي مقدمة ذلك التلازم بين الكتابة الصحفيّة والكتابة الروائيّة ، ولم يقتصر ذلك على «البستاني» وحده ، إنّما شمل التأليف السرديّ العربيّ منذ منتصف القرن التاسع عشر ، كما لاحظنا ذلك عند «خليل الخوري» الذي بدأ بذلك ذلك التقليد حينما نشر روايته «وي .إذن لست بإفرنجي» في جريدته الأدبيّة الخاصّة «حديقة الأخبار» . إلى ذلك فهو تقليد شائع في ثقافة القرن التاسع عشر . ففي الفترة ذاتها التي كان قد نشر فيها «الخوري» و«البستاني» رواياتهما متسلسلة في «حديقة الأخبار» ثم «الجنان» ، كان الكاتب الروسيّ «دستويفسكي» (١٨٢١-١٨٨١) ينشر رواياته الكبرى في الصحف والمجلات الروسيّة ، وكان يتعرّض لمضايقات قضائيّة ، لأنّه لا يستطيع في بعض الأحيان تسليم فصول تلك الروايات إلى المطابع قبل الموعد المحدّد للصدور الدوريّ لتلك المطبوعات ؛ الأمر الذي يفقد مصداقيّة وعودها للقرّاء ، أو يحول دون تغطية صفحاتها . وكثير من فصول أشهر رواياته كُتب بسرعة تحت تهديد الدعاوى القضائيّة ، أو الإلحاح المباشر من أصحاب المجلات من أجل إكمال السلسلة المتّفق عليها حسب العقود بين المؤلف والمجلة . وهو أمر لا يرد ذكره مع «الخوري» و«البستاني» ؛ لأنّهما كانا ينشران في صحف ومجلات تعود إليهما .

ومعروف أنَّ الكاتب الإنجليزيّ «ديكنز» (١٨١٢-١٨٧٠) كان يواظب في تلك الفترة ، أو قبلها بسنوات قليلة على نشر رواياته في الصحف والمجلات البريطانيّة ، ولا يقتصر الأمر على روسيا وإنجلترا ، إنّما شمل فرنسا وألمانيا

---

(١) سليم البستاني ، الهيام في جنان الشام ، الجنان ، مجلد عام ١٨٧٠ .

وإيطاليا وغيرها ، إلى درجة يصعب فيها الفصل بين تلازم النشأة المشتركة للصحافة - وبخاصّة الأدبيّة -والرواية ، فقد احتضنت «حديقة الأخبار» و «الجنان» و «البشير» و«حديقة الأدب» و«المقتطف» و«الهلال» و«المشرق» و«المنار» وغيرها- وكلّها صدرت قبل مجيء القرن العشرين- الكتابة الروائيّة على نحو ما كان جاريًا في العالم آنذاك ، قبل مدة طويلة من الانفصال النسبيّ بين الصحيفة أو المجلة والرواية ، حينما بدأ في وقت متأخر نشر الروايات بكتب مستقلة .

ذهب باحث تخصّصَ في دراسة مجلة «الجنان» إلى أنّها «المجلة العربيّة الأولى في العالم العربيّ التي اهتمّت بالروايات المصنّفة منها والمترجمة والقصص التاريخيّة والأقاصيص والمُلح»[1] . على أنَّ الأمر المثير أنَّ النشر المتسلسل لروايات تقوم على المغامرة والحركة المطعّمة بالغرام كان يجذب المتلقّين ويشدّهم لمتابعة تلك الدوريّات ، وذلك ما دفع بعض الأدباء ، بسبب الإقبال المتزايد من القراء على تلك الروايات ، إلى التفكير بإصدار دوريّات خاصّة بالرواية ، وهي كثيرة - وقد ذكرنا بعضها في الفصل السابق في سياق الحديث عن العلاقة بين الصّحافة والرواية- وكلّها ظهرت في الفترة التي أشرنا إليها والسنوات الأولى من القرن العشرين ، فأحدثت حركة غير مسبوقة في تنشيط عمليّة التأليف والتعريب الروائيّ ، ونُشرت فيها مئات الروايات بين مؤلّفة ومعرّبة ، فلعبت دورًا حاسمًا في تطوّر هذا الفنّ وإشاعته ونشره والتعريف به . وكان «البستاني» من بين النخبة الرائدة في هذا المجال ، ففي غضون أقلّ من عقد ونصف من السنين ، وفي سنّ الثانية والعشرين بدأ بإنجاز ما أصبح فيما بعد أول سلسلة متكاملة من الروايات العربيّة القائمة على المغامرة والحركة .

وتشير الخاتمة بوضوح إلى أنّه كتب الحلقات نصف الشهرية لرواية «الهيام في جنان الشام» خلال الأشهر العشَرة الأولى من عام ١٨٧٠ ، فاكتملت الرواية

---

(١) البستاني ، افتتاحيات مجلة الجنان البيروتيّة ، إعداد يوسف الخوري ، بيروت ، ج١ص٣٥ .

في نهاية تشرين الأول/أكتوبر من العام نفسه ، وهذا يؤكد أنّه كان يواصل الكتابة والنشر دون الأخذ في الحسبان الاتجاهات المحتملة لأحداث الرواية ، فهو يكيّفها لحاجة المجلّة وتتابع النشر ، وترد إشارات في تضاعيف الرواية إلى أنّ بعض أحداثها وقعت في العام السابق ١٨٦٩ . وحينما وافته المنيّة في عام ١٨٨٤ كان قد خلّف ، على الأقلّ ، تسع روايات جميعها نشرت في «الجنان» بين الأعوام ١٨٧٠ و١٨٨٤ . وهي على التوالي فضلاً عن «الهيام في جنان الشام» و«زنوبيا» التي أشار إليها في الخاتمة المذكورة : «بدور» و«أسماء» و« الهيام في فتوح الشام» و«بنت العصر» و«فاتنة» و«سلمى» و«سامية» . ثم مجموعة من المسرحيّات مثل : «قيس وليلى» و«الإسكندر» و«يوسف واصطاك» . وكان مجيدًا للإنجليزيّة والفرنسيّة والتركيّة .

تفصيل ما أثارته ضمنيًا خاتمة الرواية ينقلنا الآن إلى ما صرّحت به ، وفي مقدمة ذلك الركاكة الأسلوبيّة للنصّ طبقًا لمعايير البلاغة التقليديّة ، ثم حرّيّة المؤلّف في اقتحام السياق السرديّ للرواية ، واستبعاد الراوي ، ومخاطبة القارئ مباشرة ، والكشف عن الظروف الخارجيّة التي احتضنت نشأة النصّ ، واستغلال ذلك للإعلان عن رواية جديدة ذات حبكة «حبيّة - تاريخيّة» .

لجأ «البستاني» في هذه الرواية إلى إحدى أشهر الحيل السرديّة في الرواية ، وهي الادّعاء بواقعية الأحداث ، ومطابقة الوقائع الخطابيّة للوقائع الحقيقيّة ، وتعرف بتقنية «السرد الكثيف» إذ يخترق الراوي السرد ، وينطق باسم المؤلّف مباشرة ، وتكشف حقّ المؤلّف في التعبير المباشر عن أفكاره حيثما أراد ذلك . قال «البستاني» بأنّه أجّل وضع خاتمة للرواية بانتظار أن «يمنّ عليّ الزمان بخبر صحيح عن نهاية الحبيب والحبيبة ، وكنتُ أخشى أن يبلغني خبر موتهما ، أو موت أحدهما ؛ لأنّه معلوم أن خبر عدم توفيقهما ، هو ما يكدّر المطالع ويكدّرني»[1] . وسنجد أمرًا مماثلاً عند «جورجي زيدان» فيما بعد .

---

(١) سليم البستاني ، الهيام في جنان الشام ، مجلد عام ١٨٧٠ ص ٧٠٣ .

جرى دمج الظروف المحيطة بالتأليف مع أحداث النصّ ، في الرواية على نحو يبدو بريئًا ، فلم يرد منه المؤلِّف خدعة للإيهام بين الراوي والمؤلّف ، إنّما القصد منه- فيما نرجّح- كشف ملابسات التأليف الأدبيّ ، وربّما فهم طبيعة التمثيل السرديّ في بداية أمره ، وربّما بهدف التشويق ، وهو فهم أوّليّ لم يرتقِ بعدُ إلى الوعي بأهميّة التمثيل السرديّ كما انتهى إليه الأمر في الرواية العربيّة في الفترة اللاحقة . وهذا الأمر الذي كان شائعًا آنذاك ، يكشف غياب الحدود الفاصلة بين العالمين الواقعيّ الخاصّ بالمؤلّف والتخيّليّ الخاصّ بالراوي ، فكان الاجتراء على الأخير قائمًا ، وكلّ هذا مختلف عن الصيغ التي يلجأ إليها السرد الكثيف لتمرير الخدع السرديّة ، ومنها إيهام المطابقة بين العالمين المذكورين وبين المؤلّف والراوي وغير ذلك .

كلّ ذلك سيقرّبنا إلى الموضوعين الأكثر أهميّة في هذه الخاتمة ، وهما براءة التأليف الخاصّة بالرواية ، ومضمون العالم التخيّليّ فيها . فقد أكّد «البستاني» أنّها من تأليفه ، فلا هي ترجمة عن «أعجميّ» ولا اقتباس عن «عربيّ» . وهذا يبيّن أنماط التأليف والتعريب والاقتباس الشائعة في تلك الحِقبة ، فقد كان التعريب لا يراعي الدقّة ولا الأمانة ، وغالبًا ما تؤخذ الهياكل العامّة للنصوص الروائيّة ثم تُغيّر الوقائع الجزئيّة والتفصيلية حسبما يرتئي المعرّبون ، فتستبدل أسماء الشخصيّات والأمكنة والأزمنة والأحداث ، ثم تكيّف الموضوعات حسب الحاجة ، ونادرًا ما كان يشار إلى كلّ ذلك ، ولا تذكر أسماء المؤلفين فتلغى ، وبدلاً منها تثبّت أسماء المعرّبين .

خيّمت هذه الظاهرة على كلّ من التعريب والاقتباس ، فكانت تطمس الخصائص البنائيّة والأسلوبيّة والدلاليّة للنصوص الأصليّة ، ويحلّ محلّ ذلك ما يراه المعرّبون مناسبًا ، وتحذف العنوانات الأصليّة ، أو تحرّف ، وتتداخل النصوص ومرجعيّاتها ، وتستغلّ لإقحام أحداث جديدة ، وأشعار لا علاقة لها بالمتون الأصليّة ، وهذا أمر مارسه عدد لا يحصى من الكتّاب في تلك السنوات المبكّرة من التأليف والتعريب ، ونجد أمثلته عند الكتّاب في بلاد الشام ومصر ،

وظلّ شائعًا إلى العقود الأولى من القرن العشرين ، فلا يكاد معرّب يُستثنى من ذلك بداية من «الطهطاوي» وصولاً إلى «حافظ إبراهيم» و«الزيّات» ، فضلاً عن أعداد كبيرة من كتّاب الروايات ، وقد عرضنا لكلّ ذلك في فصل سالف من هذا الكتاب . وكان «البستاني» يريد تبرئة نفسه من هذه التهمة التي لم تكن مستكرَهة آنذاك ، وقد شاعت في العقود اللاحقة .

وأخيرًا جاءت إشارته التي خصّت مضمون العالم التخيّليّ في روايته ، وهي على غاية من الأهميّة ، فلا تقتصر على هذه الرواية ، إنّما تشمل رواياته الأخرى ، بل ومجمل التأليف الروائيّ في ذلك الزمن ؛ فالعالم التخيّليّ منمّط ومنشطر على نفسه ، ومبنيّ على نماذج تجريديّة متعارضة ، طرفها الأول تمّ أخذه من عالم «الفضلاء» و«العقلاء» ، وطرفها الثاني تمّت استعارته من عالم «الرذلاء» و«الجهلاء» ، فبثّ التناقض الأخلاقيّ بين النموذجين ، وسيكون هذا التناقض هو الحافز لحركة الأحداث ، والناظم لخصائص الشخصيّات ، وهو الخلفيّة التي تُعرض عليها نوازع الخير والشرّ في صراع مرير قاسٍ وطويل ، عماده التضحية والمغامرة والوفاء والإخلاص والصدق من جانب ، والخداع و التضليل والكيد والكذب والأنانيّة من الجانب الآخر .

وبناء على الفرضيّة الأخلاقيّة التي تطرح كمسلّمة لا شكّ فيها ، فإنّ كلّ عناصر البناء الفنّيّ في النصّ تكون رهينة الأفق الأخلاقيّ للمعنى ، وتتحرّك في مسار ثابت ينتهي دائمًا بانتصار الخير ، وهزيمة الشرّ . وعلى الرغم من أنّ الحبكة النصّيّة تطرح إمكانات متعدّدة للتشويق والإطناب وتعويق لحظة الظفر النهائيّة ، فإنّ النتيجة هي فوز الأحباب والعشّاق والأخيار من الفضلاء والعقلاء ، وخسارة المعارضين من الأدنياء الذين هم وحدهم الأراذل والجُهّال في عالم يحتاج إليهم كعلامة سوداء ، ليظهر الخير الأبيض . وخلف كلّ حركة وموقف ثَمّةَ تضادّ دلاليّ وبنيويّ ، للإيهام بأنّ عالم الحكاية هو عالم الحياة ، فالحياة تحتاج إلى العبرة والموعظة . ذلك ما كان يشغل الفكر القديم ، ويشكّل صلب فرضيّاته الفكريّة والأدبيّة والدينيّة والأخلاقيّة ، وقد تجلّى في المرويّات

السرديّة التي جهّزت الرواية في أول نشأتها بنظام دلاليّ مقنّن ومتلازم العناصر.

يُدعم هذا الموضوع لدى «البستاني» والروائيّين اللاحقين بإشارات لا تغفل عن الوظيفة الأخلاقيّة للرواية، فهو يحدد في رواية «أسماء» وظيفة الرواية في عصره بالصورة الآتية: «المقصود من روايات كهذه الروايات إصلاح الهيئة الاجتماعيّة ببسط المبادئ الصحيحة»[1]. ويتكرر ذلك في رواية «بدور» التي يؤكد فيها أنّه ينبغي للروايات أن تكون «موافقة لمشرب الشبّان، مع المحافظة على الآداب، ومجانبة كلّ ما يهيج الأميال الفاسدة»[2]. ويطّرد في معظم رواياته، فالوظيفة الأخلاقيّة للرواية حاضرة في ذهنه، والمقصود من كتابتها ونشرها، هو «غرس الآداب في القرّاء»[3]. وهدفها «تمكين الأهالي من الحصول على فكاهات جامعة بين أسباب الملاهي والنفع»[4]. وفي ضوء كلّ هذا تفهم إشارة «روجر ألن» إلى أنَّ «البستاني «في رواياته بدأ «الخطوة الأساسيّة لتهيئة قرّاء لذلك النوع الأدبيّ، وذلك بالربط بين عناصر الترفيه وعناصر الإرشاد في عمل واحد»[5].

عرف «البستاني» بأنَّ تلك الوظيفة وذلك الهدف لا يتحققان إلاَّ بحدث مداره حكاية حبّ يحتضنها سياق ثقافيّ عامّ؛ فالحقائق التي يتقصّد الروائيّ إرسالها إلى المتلقّي لا تُقبل إن لم ترفق بحكاية مشوّقة، فيحرص على التأكيد بأنَّ كثيرًا من القرّاء لا يحبّون الحقائق المفيدة، بل يكتفون بالوقوف على خبر العاشق والمعشوقة، و«هذا خطأ مبين؛ لأننا لا نقدر أن نفهم حقيقة مركز

---

(١) سليم البستاني، أسماء، مجلة الجنان، مجلد عام ١٨٧٣.

(٢) سليم البستاني، بدور، مجلة الجنان، مجلد ١٨٧٢.

(٣) البستاني، أسماء، الجنان، ج ٤ لسنة ١٨٧٣ ص٣٢.

(٤) البستاني، مجلة الجنان، ج ٦ لسنة ١٨٧٥ص٤٤٢.

(٥) نشأة الرواية، ص٢٦٧.

العاشق ولا مركز المعشوقة ، ولا الحوادث الجارية ، ما لم نقف على تواريخ أزمانهم وعلى عاداتهم وحروبهم ، هذا وكم من فائدة تاريخيّة يحصل الإنسان عليها بواسطة روايات ، فيكون قاصدًا الوقوف على خبر المتحابّين ، فيعثر بحقيقة تاريخيّة أو نتيجة حكميّة أو إصلاح أو تنكيت يلزمه أكثر من غيره ، فالضجر من الكلام عن هذه الأمور في بلاد ظروفها كظروف بلادنا خطأ عظيم»[1] .

ومجاراة لمعظم الروائيّين ، في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، كان «البستاني» يوقف مسار الأحداث ، ويتدخّل لإبداء أفكاره الخاصّة ، فيما له صلة بوظيفة التمثيل السرديّ في النصوص .

اختزل العالم التخيّليّ في روايات «البستاني» بأحداثه وشخصيّاته ونظامه الدلاليّ إلى نماذج أخلاقيّة متنازعة لها صلة بعالم المرويّات القديمة ، فتتجلّى الفكرة المهيمنة من خلال الصراع بين النماذج المُجسّدة للفضائل والرذائل ، وقامت الحبكة في رواياته التسع على تعارض نوايا ورغبات وإرادات ورؤًى وتطلّعات ، وتتركّب الأحداث لتبرهن على استحالة المصالحة بين عالمي الخير والشرّ ، ولا بدّ من هزيمة الأشرار ليستقيم شأن العالم الفنّيّ التخيّليّ .

تواجه الشخصيّات الخيّرة والشرّيرة قدرها المحتّم ، فهي مدرجة كوسائل لإثبات نظرة أخلاقيّة للعالم ، وموتها في هذه الرواية وانبعاث أشباهها في الرواية الأخرى ، وظهور هذه واختفاء تلك ، هو أمر مقدّر كتعاقب الليل والنهار ؛ فالنهاية هي ليست ختام فكرة فلسفيّة ، إنّما إقفال لحادثة في سلسلة من الحوادث الرتيبة المتتالية التي لا تمايز جذريًا فيما بينها ، إنّما تنويعات ضئيلة جدًا في درجة اختلاف الوقائع وليس النسق البنائيّ والدلاليّ فيها . فثَمّةَ تصميم ثابت يفضي إلى نتائج معروفة ؛ لأنّ نظام القيم الموزّع في النصوص يتكرر فيها بوتيرة واحدة ولا يجوز الاعتراض عليه ، فالخيّر فاضل ومتسامح ولا يحقّ له إلحاق الأذى بالآخرين ، والشرّير مخادع ومضلّل وطامع ، ولا يحقّ له أن

---

(١) البستاني ، الهيام في فتوح الشام ، الجنان ، ج ٥ لسنة ١٨٧٤ص١٠١ .

يقوم بعمل خيّر. ولا بدّ للمتلقّي أن ينحاز إلى نماذج الخير، ليشارك في صوغ عالم عادل مُطهّر من دنس الأشرار.

ويسود التشكيل الثنائيّ تلك النماذج، ففي الرواية الأولى «الهيام في جنان الشام» يتأسّس التعارض بين «وردة» و«سليمان» رمزيّ الخير، وبين «البدو» و«الأوباش» رمزيّ الشرّ، ويتواتر ظهور ذلك كنسق مغلق في بقيّة الروايات. فـ «أسماء» و «كريم البغدادي» في رواية «أسماء» يقابلهما ويعارضهما «بديع» و«بديعة». و«ريمة» و«ماجد» في رواية «بنت العصر» يقابلهما ويعارضهما «جميلة» و«أنيس»، وهكذا الأمر بالنسبة لـ «فؤاد» و«فاتنة» و«سلمى» و«راغب» و«سامية» و«فؤاد» في الروايات الثلاث الأخرَيات، فهم جميعًا يواجهون على التوالي «مراد» و«صابر» و«المأمور العثمانيّ» و«صالح» و«واصف» و«فائز».

وحتى في الروايات التي استثمرت الموضوعات التاريخيّة، فإنّ الثنائيّة الضدّيّة هي النسق المهيمن، فـ«زنوبيا» و«جوليا» في مواجهة «الإمبراطور أورليانوس» والقادة الرومان. وفي روايتي «بدور» و«الهيام في فتوح الشام» تظهر «بدور» و«عبد الرحمن الداخل» في الرواية الأولى، و«سلمى» و«سالم» في الثانية، بمواجهة «الخليفة السفّاح» و«القرصان» و«جوليان» و«أوغسطا» على التوالي. على أنّه في الرواية الأخيرة يدعم نسق التضادّ الصراع الأكبر بين «المسلمين» من جهة و«الرومان» من جهة أخرى في أثناء عمليّة فتح بلاد الشام. إلى ذلك فإنّ نماذج الخير ونماذج الشرّ تتقوّى بشخصيّات تساعدها في إنجاز أفعالها. ولا تخلو رواية من هذه الشخصيّات الثانويّة التي تسهّل للأبطال أعمالهم، وتحقّق لهم رغباتهم، وتستخدم ضدّ خصومهم، وهو أمر شديد الشبه بما ظهر في السيَر الشعبيّة والمرويّات الخرافيّة.

حينما ندقّق النظر في البناء الفنّيّ لروايات «البستاني» التأسيسيّة، وروايات معاصريه طَوال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، نجد أنّه بناء قائم على هذا النسق المغلق من الأحداث المعبّرة عن أفكار ثابتة وجاهزة، على أنّ

«البستاني» ومجايليه ، كانوا يستثمرون ذلك النسق لبثّ بعض الأفكار الإصلاحيّة . والحال هذه ، فنقدهم كان خاصاً بالسلوك ، ولم يصل إلى الأفكار المولّدة لتلك الأنساق المغلقة ، وكما يقول «ميشيل جحا» فالهدف الذي كان يتوخّاه «البستاني» من نشر رواياته هو : «الموعظة ، وأخذ العبرة والإصلاح الاجتماعيّ الذي كان يسعى إلى تحقيقه» ، ورواياته «تجمع بين التسلية والترفيه والترويح عن النفس والفائدة والغاية منها تربويّة وتعليميّة وتثقيفيّة»[1] .

وسوف يمرّ وقت طويل قبل أن تنهار تلك الأنساق المغلقة ، وتتحرّر الرواية العربيّة من هيمنة الفكر القديم . ومما اهتم به أولئك الكتّاب ، وعلى رأسهم «البستاني» ثم» زيدان» هو نقد السلوك والعادات ، والدعوة للأخذ بالتمدّن الغربيّ في مظاهره الخارجيّة التي انتشرت في ربوع بلاد الشام ومصر وبلاد عربيّة أخرى . ولذلك فإنَّ «طرّازي» في تقويمه للبعد الإصلاحيّ المبثوث في روايات «البستاني» ، ذهب إلى أنَّ قلمه كان «أعظم ترجمان للتمدّن الغربيّ في ديار الشرق»[2] .

ولم تفت هذه الملاحظة «محمد يوسف نجم» الذي خلص إلى تقويم تلك التجربة الروائيّة الرائدة بقوله : «هي أوّل نتاج ضخم في أدبنا ، وعلى الرغم من الإطار الرومنطيقيّ الصريح الذي يلفّها وما يفرضه من المبالغات والصدف والبعد عن الواقع وفتور الشخصيّات وبُعدها عن الطبيعة الإنسانيّة ، وجفاف العرض وضعف الأسلوب ، لا نستطيع إلاَّ أن نسجّل لصاحبها فضل السبق في هذا الفنّ ، وتنبيه أذهان الكتّاب إليه ، ولفت نظر عامّة القراء إلى ما يحويه من لذّة وفائدة . وعيب «البستاني» الأوّل أنه كتب ليعظ ويُصلح ، لا ليحقّق مُثلاً فنّيّة ، نصبها أمام عينيه . وهذا العيب تخفّفه معرفتنا لروح الأدب في هذه الفترة ، فقد

---

(١) ميشال جحا ، سليم البستاني ، لندن ، ١٩٨٩ ، ص٤٦ .

(٢) تاريخ الصّحافة العربيّة ، ج ٢ص ٦٩ .

كان الأدباء . . ينتجون الأدب على اختلاف ألوانه لتحقيق غاية اجتماعيّة هي الإصلاح والتهذيب»[1] .

وفي سياق لا يتقاطع مع هذا الرأي ، قال باحث آخر : «من الحقّ أن نقرّر أنَّ السمات الفنّيّة لم تكتمل لدى البستاني ، إذ نفتقد الروابط والتحليل والاستبطان ، ونلتقي بالسطحيّة ، والتفكّك ، والتناثر ، والعظة ، وعدم رسم الشخصيّات ، والمباشرة ، والتاريخ ، والجغرافيا ، والاجتماع . . .الخ ، فكأن مهمّته الصحفيّة قابعة في عمله هذا ، كما نلتقي بالسجع ، والإطالة ، والمصادفات ، والتضخيم ، والتهويل ، ممّا يجعل عمله بداية تمهيديّة لا عملاً فنّيًا قصصيًا ناجحًا»[2] .

٥. علي مبارك: علَم الدين وتعطّل الميثاق السرديّ:

في هذا الجوّ المشبع بالأهداف الاعتباريّة ، لا يمكن للنصوص الأدبيّة أن تنأى عن الانخراط في وظائف متّصلة بالسياق الثقافيّ العامّ للعصر الذي ظهرت فيه ، فهي كما يقرر «آيزر» تشكّل ردّ فعل للمواقف المعاصرة لها ، وتَلفت الانتباه إلى المشكلات التي تحدّدها معايير عصرها ، على الرغم من أنَّ تلك المعايير لا تقدّم حلولاً لها[3] .

استشعر نخبة من الكتّاب بأنَّ السرد يصلح وسيلة لتمثيل الأهداف الاعتباريّة ، نجد ذلك واضحًا في المقدّمة التي وضعها «علي مبارك» (١٨٢٣-١٨٩٣) لكتابه «علَم الدين» وجاء فيها : «وقد رأيت النفوس كثيرًا ما تميل إلى السيَر والقصص ومُلح الكلام ، بخلاف الفنون البحتة والعلوم المحضة ؛ فقد تعرض عنها في كثير من الأحيان ؛ ولا سيّما عند السآمة والملال من كثرة

---

(١) القصّة في الأدب العربيّ الحديث ، ص ٧٦ .

(٢) يوسف حسن نوفل ، بيئات الأدب العربيّ ، الرياض ، ص ٢٣٢ .

(٣) فعل القراءة ، ٢٠٠٠ص٩

الاشتغال وفي أوقات عدم خلوّ البال ، فحداني هذا أيام نظارتي ديوان المعارف إلى عمل كتاب أضمّنه كثيرًا من الفوائد في أسلوب حكاية لطيفة ، ينشط الناظر في مطالعتها ، ويرغب فيها رغبته في ما كان من هذا القبيل ، فيجد في طريقه تلك الفوائد ينالها عفوًا لا عناء ، وحرصًا على تعميم الفائدة وبثّ المنفعة ، فشرعت في جمع هذا الكتاب ، مستمداً من عناية الله ، فجاء كتابًا جامعًا ، اشتمل على جمل شتّى من غرر الفوائد المتفرّقة في كثير من الكتب العربيّة والإفرنجيّة ، في العلوم الشرعيّة والفنون الصناعيّة وأسرار الخليقة ، وغرائب المخلوقات وعجائب البرّ والبحر ، وما تقلّب نوع الإنسان فيه من الأطوار والأدوار في الزمان الغابر ، وما هو عليه في الوقت الحاضر . على نمط يسمو من السأمة ، ولا يميل إلى الملالة ، مفرّغًا في قالب سياحة شيخ عالم مصريّ ، وسِم بعَلم الدين مع رجل إنكليزيّ ، كلاهما هَيّانُ بنُ بَيّانَ ، نظمهما سمط الحديث لتأتي المقارنة بين الأحوال المشرقيّة والأوروبيّة»[١] .

تلمّح هذه المقدمة إلى جنس كتاب «عَلم الدين» الذي ظهر في عام ١٨٨٢ ، فالمؤلّف يشير إلى أنَّ هدفه فيه : الفوائد المتفرّقة في كثير من الكتب العربيّة والإفرنجيّة ، في العلوم الشرعيّة والفنون الصناعيّة وأسرار الخليقة . والإطار السرديّ المتقطّع والرتيب إنّما جاء بهدف تجنّب السأمة والملال من كثرة الاشتغال وفي أوقات عدم خلوّ البال . ويكاد الكتاب يكون موسوعة تتضمن المعارف السائدة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، بداية من المعلومات الجغرافيّة والتاريخيّة والعلميّة والدينيّة في العالمين الشرقيّ والغربيّ ، وصولاً إلى استخدام البخار في تسيير القطارات ، وتكاليف بناء السكك الحديديّة وأطوالها في العالم ، وحديث مفصّل عن مواسم الأعياد والخانات والفنادق والبريد والملاحة والبراكين والمسرح والقهوة والحشيش واللؤلؤ والحشرات والحيوانات والجيولوجيا ، وعشرات الموضوعات الأخرى ، ومنها علوم اللغة العربيّة ، وتاريخ

---

(١) علي مبارك ، الأعمال الكاملة ، تحقيق محمد عمارة ، بيروت ، ج١ ص٣٢٠-٣٢١ .

العرب ، وقضايا فقهيّة ودينيّة ، وشرح العادات الاجتماعيّة والأخلاقيّة وغيرها .

وتختنق الحركة السرديّة وسط هذه الاستطرادات الطويلة التي تقتحم الحديث وتتشعّب ، ثم فجأة ينتهي الكتاب ، والشخصيّات وصلت باريس في طريقها إلى بلاد الإنجليز دون أن تنجز الغرض الذي يمكن عدّه (الميثاق السرديّ) المحرّك للأحداث ، ألا وهو الاتفاق بين عَلم الدين ورجل إنجليزيّ ، يقوم بموجبه عَلم الدين بتدقيق معجم «لسان العرب» بهدف نشره لصالح الإنجليزيّ ، فينطلقان من مصر إلى بريطانيا لتحقيق الهدف ، يرافقهما برهان الدين ، ابن عَلم الدين ، ثم يلتحق بهم فيما بعد يعقوب .

ينتهي الكتاب دون أن يتحقق مضمون التعاقد على مستوى الفكرة وعلى مستوى السرد . والحقّ أنّ مضمون الكتاب والطريقة الاستطرادية ، والهدف المعلن في المقدمة ، وفي تضاعيف الكتاب ، يتعارض مع الميثاق المذكور ، فالمؤلّف يريد أن يجعل منه سمط الحديث للمقارنة بين الأحوال المشرقيّة والغربيّة . ولكنّ هذا لا يعني غياب المكوّنات السرديّة في كتاب «عَلم الدين» على العكس تمامًا ، فقد كانت الحركة السرديّة الابتدائيّة موفّقة ، فالمؤلف ابتدع شخصيّتين خياليّتين : «كلاهما هَيّانُ ابنُ بَيّان» ، وهو في هذا حذا حذو «الحريريّ» و«اليازجيّ» اللذين أشارا في مقاماتهما إلى فكرة اختلاق الشخصيّات ، ثم ابتدع فكرة التعاقد ، وأخيرًا أطلقهما في رحلة داخل عالمين ثقافيّين مختلفين : العالم الشرقيّ والعالم الغربيّ . لكن الرغبة في أن يكون الكتاب موسوعة إخباريّة وتاريخيّة جعل الحركة السرديّة تتضاءل ، وتتوقف أحيانًا ، وظلّ الأمر يتفاقم ؛ أدّى في النهاية إلى توقف الكتابة في منتصف الطريق دون أن تتحقق نتائج تلك الحركة ، ولا يُعرف الآن فيما إذا كان «علي مبارك» قد توقّف عن الكتابة والشخصيّات تتجوّل في باريس ، أم أنّه أنهى الكتاب ، واقتصر الأمر على نشر الأجزاء الأربعة الأولى فقط منه .

إذا أخذنا مقدّمة الكتاب في الحسبان كدليل على الهدف ، فإنّ مضمون الكتاب ورسالته تحققا ، لأنّ المؤلّف أورد كلّ ما وعد به في المقدمة ، سوى المضيّ

في تحقيق الميثاق السرديّ إلى نهايته ، ولّما كنّا نرى أنَّ هنالك تعارضًا بين طبيعة الميثاق ومضمون الكتاب ، وأنَّ المؤلّف اصطنع ذلك الميثاق لترتيب مادّة الكتاب المستعارة من عشرات الكتب العربيّة والأجنبيّة ، فقد انتفت أهميّة ذلك الميثاق الذي لم ترد أيّة إشارة إليه إلاّ لحظة توثيقه في القاهرة ثم نُسي نهائيًا ، فحلّ محلّه الهدف الذي شدّد عليه «مبارك» في المقدمة . ومن المؤكد أنَّ كتابًا يهدف إلى تحقيق الرسالة التي أرادها المؤلّف لن ينتهي على الإطلاق ، فلا بدَّ من وقفه عند نقطة ما فجأة دون إبداء أيّ سبب . وقع تعارض لا يخفى بين مسوّغات السرد ورسالة الكتاب . ولم يكن ممكنًا ، في نهاية الأمر إلاّ وقف الاثنين معًا .

لم يستطع «علي مبارك» التوفيق بين الحركة السرديّة التخيّليّة التي تمثّلها علاقة الشخصيّات المتخيّلة في النصّ ، والرسالة التي يلحّ على إيرادها في الكتاب ، كما نجح فيما بعد «زيدان» في التوفيق بين الحركة السرديّة المتخيّلة والمادّة التاريخيّة ، و«المويلحي» في الانسجام بين تجوال الشخصيّات ، ووصف المظاهر المستحدثة بعد عصر الباشا «أحمد المنيكلي» ، ولم يكن ذلك بدعة في عصر «مبارك» ، فقد كان «زيدان» يورد قوائم بمصادر بعض رواياته التاريخيّة ، وكثير من المسرحيّات آنذاك كانت تقوم على أخبار وردت في الكتب الأدبيّة والتاريخيّة ، ومنها مسرحيّات «مارون النقّاش» و«إبراهيم الأحدب» .

ولكنَّ الأمر مع كتاب «مبارك» جاء ليعطّل الأحداث ، ويقدّم فصولاً إخباريّة معرّبة بتصرّف عن كتب أجنبيّة حول كشوفات علميّة وجغرافيّة ، أو مقتطفات من المعاجم وكتب التاريخ والدين ، أو شذرات تعليميّة مبسّطة يضعها الإنجليزيّ أمام «عَلم الدين» ليبيّن له تقدّم الحضارة الغربيّة ، أو صفحات مسترسلة يقدّمها «عَلم الدين» للإنجليزيّ ليبيّن له الماضي العريق لثقافته العربيّة - الإسلاميّة .

تشكّل فكرة الارتحال إطارًا مناسبًا لبعث حركة سرديّة شائقة ، وهذه الفكرة راسخة في الموروث السرديّ العربيّ ، وقد ظهرت في مرويّات الإسراء والمعراج ، وفي السيَر الشعبيّة ، وفي معظم الحكايات الخرافيّة التي تضمّنها كتاب «ألف

ليلة وليلة» و تكرّست في المقامات عند الهمذانيّ، والحريريّ، وابن الصيقل الجزريّ، والسرقسطيّ، واليازجيّ وعشرات غيرهم، وفي «رسالة الغفران» و«رسالة التوابع والزوابع»، وفي كتب الرحلات إلى درجة يبدو السرد القديم قرين حركة ارتحال وعودة. ويبدو أن «مبارك» وجد هذا الإطار مناسبًا له، لكنّ الاستمرار في نمط وصفي من الكتابة جعل التناقض يتفاقم بين الأمرين.

ينطلق الإنجليزيّ و«عَلم الدين» وابنه من القاهرة باتجاه بريطانيا، ويصلون الإسكندريّة بالقطار، فتكون الرحلة مناسبة لعرض مفصّل حول نشأة السكك الحديديّة في العالم، ثم ينطلقون بحرًا إلى مرسيليا، وتكون مناسبة لمزيد من التفصيل في كلّ ما يصادفون، ثم تنطلق المجموعة صوب باريس محطتها الأخيرة في الكتاب، وهناك تقدّم تفصيلات كثيرة حول العالم، ولكنّ كلّ ذلك لا يخلو من الفصول السرديّة الحيّة، منها جولات «إبراهيم» و«يعقوب»، بل إن حكاية «يعقوب» الطويلة التي تتوازى مع حركة المجموعة تعدّ إحدى أهمّ العناصر السرديّة في الكتاب، فالراوي الذي يطلق على نفسه صفة «ناقل الحديث»، يتلاعب بحكاية «يعقوب» فيقوم بتقطيعها وتوزيعها على كثير من الفصول، فيضفي على الكتاب روح الحركة والخيال. ومصطلح «ناقل الحديث» مستعار من السيَر الشعبيّة.

ليس من المناسب الآن محاكمة هذا الكتاب طبقًا للتصوّرات الخاصّة بالدراسات السرديّة الحديثة، لكن من المفيد القول: إنّ رسالة الكتاب الصارمة قد حالت دون انفتاح السرد على وظيفته الطبيعيّة، فظهرت الشخصيّات المنمّطة الجاهزة ثقافيًا وعقائديًا وسلوكيًا، فلا تطوّر في الأفعال السرديّة، إنّما استخدمت الشخصيّات وسائل لتلخيص مئات الصفحات المبثوثة في الكتب المختلفة، والشخصيّات لا تنطق بشيء خاصّ، إنّما تورد معلومات مستعارة من كتب يشار إليها علنًا في المتن أحيانًا، ويتمّ تجهيلها أحيانًا أخرى، وكثير منها تقارير إخبارية كانت تنشرها الصحف والدوريّات والكتب التعريفيّة التي بذل المؤلّف جهدًا كبيرًا في تعريبها وتلخيصها، فأصبحت شاهدًا تاريخيًا على لحظة

الدهشة الأولى بالعالم الغربيّ في النصف الثاني من القرن التاسع عشر .

إذا أدرج كتاب «عَلم الدين» في سياق المرحلة التي نتحدّث عنها الآن ، فيبدو وكأنّه لحظة توقّفٍ بين «البستاني» الذي توفي بعد ذلك بقليل ، و«زيدان» الذي استأنف بعد عقد مسار «البستاني» ؛ فـ«عَلم الدين» كما كرّر مؤلّفه كثيرًا ، إنّما هو كتاب يتوسّل بالحكاية أسلوبًا له ، لكنّه لم يوفّق في ذلك ، فقد تقهقر الفعل السرديّ لصالح المادّة التوثيقيّة والتعريفيّة ، ولكنّ الكتاب من ناحية أخرى كشف سياقين مختلفين حول فكرة التمدّن ؛ السياق الغربيّ القائم على العلوم التجريبيّة ، والسياق الشرقيّ المنهمك بالعلوم الشرعيّة . ومن هذه الناحية كان وسيطًا مهمًا أضمر رسالة دفعت ضمنًا بفكرة المقارنة بين عالمين مسوقين بفكرتين مختلفتين عن أنفسهما ووجودهما .

ويخيّل لنا أنّ هذا هو السبب الذي من أجله وصف «لويس شيخو» الكتاب بأنّه جاء على «طرز رواية أدبيّة عمرانيّة» ، وأنّ علي مبارك «أودعها كثيرًا من المعارف والفنون ، كالتاريخ والجغرافيّة والهندسة والطبيعيّات وغير ذلك ، ممّا قرّب إلى قرائه فهمه بمعرض شهي»[1] . ووافقه في ذلك «رشيد عطا لله» ، بل أضاف أنه «أودعها الفرائد الجمّة»[2] . وقد صاغ «عبد المحسن طه بدر» ملاحظاته حول الكتاب ، فقال بأن «علي مبارك لا يهتمّ بهذه الرحلة إلاّ باعتبارها وسيلة تتيح له الفرصة لتقديم معلوماته ، وكثيرًا ما ينسى هذه الصلة ليتحدّث في فصول خالصة عن العلم وحده ، كما أنَّ الشخصيّات لا وجودَ لها إلاّ باعتبارها أداة لعرض معلوماته ، ومن مظاهر عدم الاهتمام بالعناصر الروائيّة اختفاء العنصر الغراميّ والتشويق ، وهي ظواهر تتصل بها الرواية التعليميّة بصورة خاصّة ، كما يسود الأسلوب العلميّ الجافّ جوّ الكتاب كلّه»[3] .

---

(١) تاريخ الآداب العربيّة ، ج٣ ص٢٢٣ .

(٢) تاريخ الآداب العربيّة ، ج٢ ص٣٩٤ .

(٣) تطوّر الرواية العربيّة في مصر ، ص٦٦ .

وبالإجمال فإنّ الغرض من الكتاب «تقديم معلومات إرشاديّة»[1] .

٦. جورجي زيدان: التمثيل السرديّ للتاريخ:

بدأ «جورجي زيدان» (١٨٦١-١٩١٤) سرديًا من حيث انتهى «سليم البستاني» ، ومثل سلفه الذي أنجز في مدّة وجيزة مجموعة كبيرة من الروايات ، فإنّه وفي غضون ثلاثة وعشرين عامًا ، كتب ثلاثًا وعشرين رواية ، بدأها بـ «المملوك الشارد» في عام١٨٩١ ، وختمها بـ «شجرة الدرّ» في عام وفاته . واحتذى البستاني في إنتاجه الروائيّ ، سواء تعلّق الأمر بالأبنية السرديّة والدلاليّة للنصوص الروائيّة ، أو في الظروف المرافقة لعمليّة الكتابة والنشر ، فكما كان الأوّل يحثّ جهده للوفاء بحاجة مجلة «الجنان» المتجدّدة كلّ نصف شهر ، فإنّ الثاني كان يمخّض قدراته كلّ شهر لإشباع حاجة مجلة «الهلال» إلى درجة أنه لم يكن يعرف من رواياته التي يكتبها إلاّ خطوطها العامّة .

قال «زيدان» شارحًا الأمر : «من الغريب ما يتّفق لنا من هذا القبيل أننا ننشر الفصل من الرواية ونحن على غير بيّنة من الفصل الثاني ، أي أننا نضع حوادث كلّ فصل أو بضعة فصول في حينها ، ويبقى سائر القصّة في علم الغيب . فلو سُئلنا أن نقصّ ما بقي منها ما استطعنا إلى ذلك سبيلاً ، إلاّ إذا سئلنا عن غرض الرواية بوجه الإجمال (أي عن هيكلها) ، فلا نظن القارئ أكثر تشوّقًا إلى مطالعة الرواية منّا إلى كتابتها ؛ فإنّنا نفرغ من كتابة الفصل ونحن أكثر تشوّقًا إلى كتابة ما يليه ، تطلّعًا إلى ما سيكون بعده ، فنحن والقارئ في ذلك سواء»[2] . والسبب : «إنّ ما ننشره من رواياتنا في الهلال إنّما هو ابن يومه ، فلا نكتب الرواية عند كلّ هلال إلاّ ما نحتاج إلى نشره في ذلك الهلال ، ولا نفعل ذلك إلاّ اضطرارًا لما تحتاج إليه الروايات التاريخيّة من المراجعة

---

(١) نشأة الرواية ، ص٢٧٠ .

(٢) عبد الفتاح عبادة ، جرجي زيدان ، ص ١٣٣ أورده محمد يوسف نجم ، ص ١٧٩-١٨٠ .

والتنقيب لتمحيص الحوادث التاريخيّة ، وتطبيقها على الحوادث الغراميّة حتى لا يظهر فيه تكلّف أو ضعف»(١) .

كانت تاريخيّات «زيدان» قد بدأت بالظهور في الحِقبة التي ازدهر الاهتمام فيها بتأليف الروايات التاريخيّة وتعريبها ، وروايات المغامرات والحبّ . وإذا كان «البستاني» يُعتبر أنموذجًا للتأليف من بين عدد كبير دونه أهميّة وتأثيرًا ، فإنّ عددًا وافرًا من الروايات التاريخيّة الأجنبيّة كانت قد بدأت بالظهور معرّبة إبّان تلك الفترة ، من ذلك أنّ تعريبين متتاليين لرواية «الكونت دي مونت كريستو» لـ «إسكندر دوماس» ، ظهر الأول الذي قام به «سليم صعب» في عام ١٨٦٦ ، في بيروت ، والثاني في القاهرة قام به «بشارة شديد» في سنة ١٨٧١ ، وبعد عشر سنوات ، عرّب «قيصر زينية» رواية دوماس الأخرى «الكونت دي مونغوميري» ، وصدرت في القاهرة مسلسلة في جريدة «الأهرام» خلال عام ١٨٨١ . ثمّ رواية «الفرسان الثلاثة» في أربعة أجزاء بتعريب «نجيب حداد» ظهرت في القاهرة عام ١٨٨٨ ، هذا فضلاً عن روايات أخرى كثيرة لـ «فولتير» و«فينلون» و«شاتوبريان» و«سكوت» وآخرين .

كان هذا الأمر مثار اهتمام «زيدان» ومتابعته ، فقد أورد رصدًا لظاهرة الإقبال على التعريب الروائيّ في كتابه «تاريخ آداب اللغة العربيّة» ، ومما قال فيه : إنّ معاصريه «قد أكثروا من نقل الكتب عن الفرنساويّة والإنكليزيّة والإيطاليّة ، وهي تسمى في اصطلاح أهل هذا الزمان «روايات» والروايات المنقولة إلى العربيّة في هذه النهضة لا تعدّ ولا تحصى ، وأكثرها يراد به التسلية ، ويندر أن يراد بها الفائدة الاجتماعيّة أو التاريخيّة أو غيرها» . وبعد أن انتهى من رصد ذلك انتقل إلى وصف الكيفيّة التي تلقّى بها القرّاء العرب تلك الروايات ، دون أن ينسى الفارق بينها وبين المرويّات السرديّة : «رحّب قرّاء العربيّة العقلاء بهذه الروايات لتقوم مقام القصص التي كانت شائعة بين العامّة لذلك العهد ممّا

---

(١) جورجي زيدان ، عذراء قريش في عالم الغيب ، الهلال ، فبراير ١٨٩٩ ص ٢٧٧ .

ألّفه العرب في الأجيال الإسلاميّة الوسطى ، نعني قصّة علي الزيبق وسيف بن ذي يزن والملك الظاهر . فضلاً عن القصص القديمة كعنترة وألف ليلة ، فوجدوا الروايات المنقولة عن الإفرنجيّة أقرب إلى المعقول ممّا يلائم روح العصر»[1] .

اكتسحت المعرَّبات القائمة على التخيل التاريخي عالم السرد العربيّ الحديث في الحِقبة التي كان فيها «زيدان» منهمكًا في تاريخيّاته ، وبخاصّة روايات «دوماس الأب» التي وصفت بأنها «نهر خارق من السرد» ، واستوحى فيها جوانب من تاريخ فرنسا هادفًا من ذلك إلى جذب القراء الذين كانوا يجهلون أشياءَ كثيرة عن تاريخ بلادهم بعد أن تربّعت بوصفها إحدى الإمبراطوريات الأوربيّة الكبرى . لكنّ «زيدان» الذي شغف بهذه التخيلات التاريخيّة التي هدفت إلى تأسيس وعي بالماضي ، كان يريد منها أن تحقق الهدف نفسه ، ولكن بأسلوب مختلف .

وسط تفاعل النصوص المؤلّفة والمعرّبة التي شاعت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، وبخاصّة الاقتباس غير المقيّد الذي ازدهر آنذاك ، ظهرت على التوالي تاريخيّات «زيدان» لتقدّم أوّل سلسلة شبه متكاملة ، تقوم على تمثيل سرديّ تاريخيّ للأحداث العربيّة-الإسلاميّة منذ العصر الجاهليّ إلى الانقلاب العثمانيّ في نهاية العقد الأوّل من القرن العشرين ، وعلى الرغم من أن العمر لم يسعف المؤلّف بإكمال السلسلة ، فظلت بعض العصور دون تغطية ، إلاّ أنّه كان يعلن باستمرار أنّه في سبيله إلى إعادة تفريغ التاريخ العربيّ-الإسلاميّ من مظانّه الكبرى وتقديمه مبسّطًا ومتتاليًا . ومن أجل شدّ الانتباه إلى رواياته كان يختلق قصّة حبّ ، أو ينتزع من ذلك التاريخ حكاية ليجعلها الوسيلة التي بها يستكشف الوقائع التاريخيّة ، فكان يشير بإلحاح ، وفي معظم رواياته ، إلى أنه ينتقل إلى مرحلة ، بعد أن فرغ من تقديم أخرى ، حيث يبدو التصميم والقصديّة واضحين ، وما الحكاية إلاّ وسيلة لإثارة الاهتمام ، وكان

---

(١) جورجي زيدان ، تاريخ آداب اللغة العربيّة ، القاهرة ، ج٤ ص ٢٣٠ .

يَذكر المصادر الأصليّة التي يستعير الأخبار التاريخيّة منها .

بعد أن أتمّ سبع روايات تاريخيّة وجد «زيدان» أنّه من اللازم عليه تقديم تفسير لطبيعة الكتابة التاريخيّة-السرديّة لديه ، وبذلك استنبط القانون العامّ الذي سار عليه ، جاء ذلك في عام ١٩٠٢ ضمن المقدّمة المهمّة التي وضعها كمدخل لرواية «الحَجّاج بن يوسفَ الثقفيّ» ، وبيّن فيها تصوّره لمجموعة من القضايا ، ومنها وظيفة الرواية التاريخيّة عنده ، ووظيفتها عند الكتّاب الأوربيّين ، ووظيفة الحكاية الفنّيّة داخل النصّ ، وأخيرًا كشف النقطة الأساس في كلّ مشروعه الروائيّ ، وهي عدّ رواياته مرجعًا ، شأنها شأن كتب التاريخ ، فقال : «رأينا بالاختبار أنَّ نشر التاريخ على أسلوب الرواية أفضل وسيلة لترغيب الناس في مطالعته ، والاستزادة منه ، وخصوصًا لأننا نتوخّى جهدنا في أن يكون التاريخ حاكمًا على الرواية لا هي عليه ، كما فعل بعض كَتبة الإفرنج . وفيهم مَن جعل غرضه الأوّل تأليف الرواية ، وإنّما جاء بالحقائق التاريخيّة لإلباس الرواية ثوب الحقيقة ، فجرّه ذلك إلى التساهل في سرد الحوادث التاريخيّة بما يضلّ القرّاء . وأمّا نحن فالعمدة في روايتنا على التاريخ ، وإنّما نأتي بحوادث الرواية تشويقًا للمطالعين . فتبقى الحوادث التاريخيّة على حالها ، ندمج فيها قصّة غراميّة ، تشوّق المطالع إلى استتمام قراءتها ، فيصحّ الاعتماد على ما يجيء في هذه الروايات من حوادث التاريخ مثل الاعتماد على أيّ كتاب من كتب التاريخ من حيثُ الزمان والمكان والأشخاص ، إلاَّ ما تقتضيه القصّة من التوسّع في الوصف ممّا لا تأثيرَ له على الحقيقة»[1] .

كان «لوكاش» قد أقرّ بأنَّ الرواية التاريخيّة نشأت في مطلع القرن التاسع عشر ، ثم أبدى ملاحظة مهمّة ، ذهب فيها إلى أنّه يمكن العثور على روايات ذات موضوعات تاريخيّة في القرنين السابع عشر والثامن عشر أيضًا ، ويستطيع المرء إذا ما أحسّ ميلاً في نفسه إلى ذلك ، أن يرى الأعمال القروسطيّة المعدّة

---

(١) جورجي زيدان ، الحجّاج بن يوسف الثقفيّ ، القاهرة ، انظر المقدمة

عن التاريخ الكلاسيكيّ أو الأساطير «أسلافًا» أو مقدمات للرواية التاريخيّة ، وهي في الحقيقة ، تعود إلى ماضٍ أبعد حتى تبلغ الصين أو الهند[1] . وطبقًا لقول «لوكاش» الذي قدّم دراسة معمّقة عن الرواية التاريخيّة ، تكون هذه الرواية ، بمعناها الحقيقيّ ، حديثة عهد في الآداب الغربيّة ، وهي رواية لا يراد بها أداء وظيفة التاريخ ، إنّما استثمار المناخ التاريخيّ ، وتوظيفه كخلفيّة للوقائع .

وقد حدّد «فرح أنطون» تلك الوظيفة بقوله : «إنَّ الروايات التاريخيّة لا يقصد بها سرد وقائع التاريخ وأرقامه ، فإنَّ طالب هذه الوقائع والأرقام يلتمسها في كتب التاريخ حيث تكون قريبة المنال ليجرّدها عمّا ليس منها ، لا في الروايات المطوّلة التي تشتبك وقائعها الخياليّة بها ، ولا يصبر طالب التاريخ على مطالعتها ، وإنّما المقصود من الروايات الخياليّة . . .تكميل التاريخ في جوانبه الناقصة»[2] . وهذا ردّ ضمنيّ على ما ذهب إليه «زيدان» في جعل التاريخ حاكمًا على الرواية ، لا هي عليه كما فعل بعض الروائيّين الغربيّين .

من الواضح أنَّ الفوارق قد التبست في ذهن «زيدان» بين التاريخ باعتباره وثيقة لإثبات الحقائق ، والسرد بوصفه وسيلة لتشكيل الأحداث المتخيّلة ، وكان إحساسه بتلك الفوارق باهتًا ، فلم يظنَّ أنّه بوساطة السرد سينزلق ترتيب الأحداث ودلالتها إلى سياق غير سياقها ، وإعادة تشكيلها لن يحافظ على أبعادها الموضوعيّة أو شبه الموضوعيّة ، فانتهى به عمله إلى الانقسام على نفسه . ففي الوقت الذي أراد فيه أن يجعل «التاريخ حاكمًا على الرواية لا هي عليه كما فعل بعض كَتبة الإفرنج» ، لم يألُ جهدًا في بثّ المواعظ الاعتباريّة المتعدّدة الأبعاد والأغراض في تضاعيف رواياته ، وبذلك كان يستخلص عبرة من أحداث التاريخ الذي غادر ميدانه كسلسلة من الوقائع المتضافرة ، وأعيد تركيبه ليكون مصدر عظة ، في حين كان يريده أن يكون مرجعًا . وبعيدًا عن الأغراض

---

(١) جورج لوكاش ، الرواية التاريخيّة ، ترجمة صالح جواد الكاظم ، بغداد ، ص١١ .

(٢) فرح أنطون ، فتح العرب لبيت المقدس ، القاهرة ، ١٩١٩ ، ص ١٥٢ .

المباشرة لاستخدام التاريخ كخلفيّة للحكايات عند «زيدان» -وبعضها خاصّ بعمليّة إشباع حاجات التلقّي المتزايدة لهذا الضرب من التأليف الروائيّ آنذاك- فإنّنا نظنّ أنّه كان يريد تأسيس وعي ميسّر بالتاريخ ، وثَمّةَ بون شاسع بين كتابة التاريخ والوعي به .

عدّل «زيدان» الوظيفة الخاصّة بالرواية التاريخيّة كما فهمها وكتبها ، وبدا أقلّ تشدّدًا مّما صرّح به من تأكيد سالف ، فقال : «لا نريد بالرواية التاريخيّة أن تكون حجّة ثقة يرجع إليها في تحقيق الحوادث وتمحيص الحقائق ، ولكننا نريد أن تمثّل التاريخ تمثيلاً إجماليًا بما يتخلّله من أحوال الهيئة الاجتماعيّة (المجتمع) على أسلوب لا يستطيعه التاريخ المجرد إذا صبر الناس على مطالعته . فإذا جرّدت روايتنا من عبارات الحبّ ونحوه كانت تاريخًا مدقّقًا يصحّ الاعتماد عليه ، والوثوق به ، والرجوع إليه ، وإن كنّا لا نطلب الثقة بها إلى هذا الحدّ ، وإنّما نعرف لها مزيّة هي تشويق العامّة لمطالعة التواريخ باطلاعهم على بعضها على سبيل الفكاهة»[1] .

وذهب «زيدان» إلى أكثر من ذلك حينما فصّل وظيفة الرواية التاريخيّة بشكل عامّ ، فقال : «بالروايات التاريخيّة نهيّئ الناس لمطالعة التواريخ ، وإن يكن في تأليف الرواية من المشقّة أضعاف ما في تأليف التاريخ مع ظهور فضل مؤلّف التاريخ أكثر من ظهور فضل مؤلّف الرواية ، ولكنّ غرضنا الفائدة العامّة وأقرب الطرق إليها من حيثُ التاريخ الطريقة القصصيّة التي نحن سائرون فيها . زد على ذلك أنّ لهذه الطريقة في نشر التاريخ مزيّة لا تتأتّى لنا في التواريخ المحضة ، نعني بها تمثيل الوقائع التاريخيّة تمثيلاً يشخّص تلك الوقائع تشخيصًا يقرب من الحقيقة ، تتأثر منه النفس فيبقى أثره في الحافظة ، فضلاً عمّا يتخلّل ذلك من

---

(١) جورجي زيدان ، الهلال ، مايو ١٨٩٩ ص ٤٢٩ ورد النصّ كاملا في ملحق كتاب «الرواية التاريخيّة في الأدب العربيّ الحديث» قاسم عبده قاسم وأحمد إبراهيم الهواري ، القاهرة ، ص١٥٨-١٥٩ .

بسط عادات الناس وأخلاقهم وآدابهم ، ممّا لا يتأتى بغير أسلوب الرواية إلاً تكلفًا»[1] .

وعلى الرغم من هذا التفصيل الذي كان القصد منه بيان الكيفيّة التي وظفت فيها المادّة التاريخيّة ، فقد وجّه «زيدان» نقدًا إلى الروايات التاريخيّة الأجنبيّة التي ظهرت الحكاية فيها حاكمة على التاريخ ، وهذا نقد مبطّن لـ «والتر سكوت» و«إسكندر دوماس» ، لكونهما غلّبا المكوّن الحكائيّ في رواياتهما على المكوّن التاريخيّ . ومع أنَّ «زيدان» كان حذرًا ممّا عدّه خطأ لديهما ، الأمر الذي جعله يشطر رواياته إلى شطرين متوازيين : عرض أحداث تاريخيّة وعرض أحداث تخيّلية ، فإنه ، حينما لا يستطيع العثور على شخصيّات تاريخيّة حقيقيّة يمكن ربطها بعلاقة حبّ رومانسيّة ، كان يبتدع تلك الشخصيّات من مخيّلته ؛ فشخصيّات رواياته تتحدّر عن مصدرين : الذاكرة التاريخيّة والمخيّلة الإبداعيّة ، ومثال النوع الأول شخصيّات رواية «العبّاسة» ورواية «أبي مسلم الخراسانيّ» وبعض شخصيّات «عذراء قريش» . ومثال النوع الثاني بعض شخصيّات رواية «الانقلاب العثمانيّ» و«أسير المتمهدي» و«جهاد المحبّين» .

اهتدى «زيدان» فيما يخصّ المحتوى الدلاليّ للعالم الفنّيّ في تاريخيّاته ، بالموروث السرديّ القديم الذي جهّزه بالنسق الدلاليّ العامّ ، كما كان قد جهّز «البستاني» من قبله عبر الحبكات العاطفية القائمة على المغامرة . وبالإجمال ، فالروايات العربيّة إلى العقود الأولى من القرن العشرين نهلت نسيجها الدلاليّ من المرويّات السرديّة التي تقوم على الاستقطاب الثنائيّ المتضادّ بين الفضائل المطلقة والرذائل المطلقة ، ولم يُخرق هذا النسق على الرغم من تغيّر الموضوعات بين تاريخيّة واجتماعيّة ودينيّة وأخلاقيّة ، فثَمّةَ امتثال لذلك النسق الثقافيّ الراسخ .

ظلّ «زيدان» يفكّر في داخل هذا الإطار ، فهو يضع شخصيّاته في منازعة

---

(١) الهلال . ص ١٥٨ .

أخلاقيّة أوّليّة قوامها مناصرة الخير ومعاداة الشرّ، ويفصّلها على أساس الطبائع الثابتة، ولا يدخل تغييرًا يذكر عليها إلى النهاية، إذ تظهر وتختفي وهي حاملة لطبائعها القارّة، فكأنّ الخير والشرَ ليسا مفهومين زمنيّين وثقافيّين واجتماعيّين منظورين، إنّما هما طبعان وغريزتان ونزعتان لهما ثبات مطلق. وهو لا يسمح بالتحوّل من هذا إلى ذاك، إلاّ نادرًا جدّاً، فشخصيّاته نماذج مقفلة في مسارين لا تخرج عنهما؛ لأنّ التداخل والتحوّل سيفسد ثبات النسق الأخلاقيّ، وسوف يفضي إلى انهيار سلّم القيم في العالم الفنّيّ الذي أقامه الفكر القديم على ركائز ثنائيّة متعارضة.

أضفى الانقسام الدلاليّ والحكائيّ، أي الانقسام الخاصّ بالقيم والآخر الخاصّ بالمناوبة بين المادّة التاريخيّة والتخيّليّة، نسقيّة ثابتة على روايات «زيدان»، فكان مثار نقد تقدّم به نخبة من الدارسين، منهم «المازني» الذي قال: «إنّ الحكاية عند جورجي زيدان مشوّشة مضطربة؛ لأنّه لم يتولّها برويّة، ولم يتعهّدها بنظر وتدبّر. .وهو لا يحلّل أخلاق أبطاله، ولا يشرح لك شخصيّاتهم. .ولم يعنَ بتمييزهم، كما لم يعنَ بالقصّة (الحكاية) ولم يعنَ باللغة»[1]. ثم «شوقي ضيف» الذي رأى أنّ رواياته ليست روايات بالمعنى الدقيق «إنّما هي تاريخ قصصيّ تدمج فيه حكاية غراميّة، وهو تاريخ يحافظ فيه الكاتب على الأحداث دون أيّ تعديل، ودون أي تحليل للمواقف والعواطف الإنسانيّة»[2].

وأخيرًا «سهيل إدريس» الذي فصّل الأمر بوضوح أكثر، مبيّنًا مظاهر الضعف المتوطّن فيها، لأنّ «تحليل نفسيّات الأبطال يكاد يكون معدومًا، فهو يبدأ بإعطاء صفات الشخصيّات التي تقوم بالأدوار الرئيسيّة، وهي صفات عامّة لا يراعى فيها الشعور البشريّ المتقلّب، وإنّما يحتفظون بأخلاقهم وعاداتهم إلى

(١) نقلاً عن الهواري، نقد الرواية في الأدب العربيّ الحديث في مصر، ص ٦٥.

(٢) الأدب العربيّ المعاصر في مصر، ص٢١١.

النهـاية ، ثم إنّه يحـرص على وصف جـمـيع أبطاله ، وكـشف السـتـار عن شخصيّاتهم وصفاتهم بحيثُ إنَّ حسّ المفاجأة لدى القارئ يصاب بضربة ، فيتنبّأ بكلّ شيء ويزهد بالقراءة . ثم إنَّ تعليقات المؤلّف وعظاته ودروسه تبدو نابية في سياق السرد ، من غير أن تشرح شيئًا»[١] .

انصرفت هذه الملاحظات الانتقاديّة إلى المظهر السرديّ لروايات «زيدان» ، ولكنها لم تحجب التقريظ الواضح للمظهر الأسلوبيّ فيها ، فقد وصفه «رشيد يوسف عطا الله» وهو من معاصريه ، بأنّه «كـان يرسل لفظه مسوقًا للمعنى المطلوب ، دون تكلّف أو صنعة»[٢] فيـمـا أكـد «مارون عـبود» أنه «كـان يرسل عبارته على السليقة بلا تكلّف ولا تصنّع»[٣] . وكل هذا سيفضي بنا إلى أنَّ كلّ رواياته إنّما هي تنويع محدود لحبكة واحدة ، ولا يقود تغيّر نوع الأحداث وزمانها ومكانها وشخصيّاتها إلى تغيير في نظام العلاقات السرديّة فيما بينهما ، فهنالك نسق تكراريّ دائريّ مغلق في البناء والدلالة . إذ تظهر الشخصيّات حاملة لأفكار وملامحَ وأفعال لا تعرف التغيّر ، وهي تصوّر منذ البدء على أنّها أنموذج فكريّ وأخلاقيّ ، وليس إنسانيًا . وكلّ الأحداث إنّما تُنضّد لدعم خصائص النموذج فتجعله في تضادّ مع أنموذج مناقض .

نهجت روايات «زيدان» النهج ذاته في روايات «البستاني» فـ«سلمى» و«سليم» في رواية «جهاد المحبّين» ، ولكونهما خيّرين وطيّبين ومحبّين ، فإنّهما يوضعان بالضدّ من «وردة» و«الخدم» ، لأنَّ الأخيرين يسعيان لإفساد علاقتهما الخيّرة . و«العبّاسة» و«جعفر البرمكيّ» يمثلا الخير ، هما ضدّ «زبيدة» و«الفضل بن ربيع» لأنّهما شريران يحولان دون زواجهما . ويتكرر الأمر نفسه بين «شيرين» و«رامز» من جهة ، و«صادق» و«الأب» من جهة ثانية في رواية

---

(١) سهيل إدريس ، محاضرات عن القصّة في لبنان ، ص١٨ .

(٢) تاريخ الآداب العربيّة ، ج٢ ص٣٩٤ .

(٣) مارون عبود ، المؤلفات الكاملة ج ١ص ٤٥٣ .

«الانقلاب العثمانيّ» ، وبين «فدوى» و«شفيق» من جهة ، و«عزيز» من جهة أخرى في رواية «أسير المتمهدي» . وبين كلّ من «أسماء بنت مريم» و«محمد بن أبي بكر» و«أبي مسلم الخراسانيّ» و«جلنار» من جهة ، في روايتي «عذراء قريش» و«أبو مسلم الخراسانيّ» و«الأمويّون» و«دهقان مرو» و«ابن الكرمانيّ» من جهة أخرى . ويقاس ذلك الأمر في «غادة كربلاء» و«فتاة القيروان» و«شارل وعبد الرحمن» و«الأمين والمأمون» . ومجمل أعمال «زيدان» الروائيّة .

إن استدعاء أحداث الماضي هو أحد المهيمنات الكبرى في أدب القرن التاسع عشر نثرًا وشعرًا ، والرواية التاريخيّة إنّما هي مثال على ذلك ، فخلال الفترة التي شغل زيدان فيها بالتاريخ الإسلاميّ ، شرع بذلك أيضًا أحمد شوقي في تجربة سرديّة موازية لتجربته الشعريّة-المسرحيّة ، فأصدر «عذراء الهند أو تمدّن الفراعنة» في عام ١٨٩٧ ، وهي عن ازدهار مصر في عصر رمسيسَ الثاني ، ثم روايتي «لادياس» و«دل ويتمان» في عام ١٨٩٩ ، وهما عن أواخر عهد الفراعنة حيث وقعت البلاد تحت سيطرة القوى الأجنبيّة ، ثم انعطف إلى التاريخ العربيّ قبل الإسلام فنشر في عام ١٩٠٥رواية «ورقة الآس» ، وكما فعل معاصروه ، ومنهم «زيدان» في تقديم عرض سرديّ لتاريخ الإسلام ، وعبد المسيح الأنطاكيّ الذي كان يرغب في كتابة تاريخ مواز بالأسلوب نفسه عن تاريخ المسيحيّة ، فإن «أحمد شوقي» كان يريد منها أن تكون حاملة «لحوادث وادي النيل ، ماضيها وحاضرها وما بينهما من الفترات ، في عقد من الروايات واسطته الحقيقة ونظامه الخلق والتخيّل» .

مرّ زمن طويل قبل أن يخفت وهج التاريخيّات في الكتابة الروائيّة في أوّل القرن العشرين ، قبل أن يتّقد مرة أخرى في نهايته بأسلوب التخيّل التاريخيّ ، فقد ورثها «محمد فريد أبي حديد» ثمّ «علي الجارم» فـ «محمد سعيد العريان» و«إميل حبشي الأشقر» . وسوف تستأثر باهتمام «نجيب محفوظ» في مطلع حياته الأدبيّة قبل أن ينعطف إلى موضوعات أخرى .

لكنّ سلسلة «زيدان» التي لاقت صدًى طيّبًا لدى المتلقّي ، وظلّت لمدة

طويلة تحظى بالاهتمام ، امتصّت رحيق الموضوع التاريخيّ ، فانتهت الرواية التاريخيّة في الأدب العربيّ بتلك السلسلة ، والمحاولات التي جاءت بعد ذلك ظلّت إلى حدّ بعيد تدور في الأفق البنيويّ والدلاليّ لها ، وقد ظهرت تلبية لحاجة أخلاقيّة وثقافيّة تريد نوعًا من معرفة الماضي ، وبتوافر البدائل انحسرت الظاهرة نفسها ؛ لأنّها غيّرت ترتيب المكوّنات ، فبدل أن تتحرّر من قيد المادّة الوثائقية ، فتجعلها مرجعيّة للتفسير والفهم ، جعلتها الهدف الأول ، وذلك أمر لا يستقيم مع التمثيل السرديّ بدلالته الفنّيّة ، فكان أن جرى تحديث لوظيفة الرواية التاريخيّة ، ومادّتها السرديّة ، فاتخذت منحًى جديدًا اصطلحنا عليه «التخيّل التاريخيّ» وسوف نخصّص له كتابًا كاملاً في ختام هذه الموسوعة .

وفي الوقت الذي كانت تتوالى فيه روايات «زيدان» ، ظهر كتاب «حديث عيسى ابن هشام» لـ «المويلحي» الذي نقض بقوة ظاهرة كلّ عناصر الثبات التي كانت شائعة من قبله في النصوص الروائيّة : الثبات الدلاليّ والبنيويّ .

٧. المويلحي: التحوّل السرديّ، ونقض الثبات التقليديّ:

تبيّن لنا كيف قامت النصوص الروائيّة بتمثيل سرديّ شفّاف للمرجعيّات الثقافيّة في القرن التاسع عشر ، وهو تمثيل جرّد تلك المرجعيّات من أبعادها المحتملة ، وعرضها على أنها أنماط أخلاقيّة متعارضة تقوم الشخصيّات بالتعبير عنها ، فالشخصيّة بؤرة رمزيّة لموقف خيّر أو شرّير ، ومن وسط اصطراع الأنظمة القيميّة تبلور الشخصيّات حضورها ، وتبيّن لنا أيضًا ، وبخاصّة عند «الخوري» و«البستاني» و«زيدان» غياب قانون الاحتمال في العلاقات السرديّة ، وفي الأحداث ، وفي أفعال الشخصيّات ، ذلك القانون الذي يجعل إمكانية وقوع الأحداث محتملة .

والحال هذه ، فمعظم الروايات العربيّة في القرن التاسع عشر جاءت محكومة ناموس آخر ، هو ناموس الصدفة القائم على الحركة والمغامرة ، وحتى التعليقات والحواشي والتدخّلات التي أدرجها المؤلّفون في سياقات السرد لم

تكن قادرة على الحدّ من الإيقاع السريع والمتراكم للأحداث التي تريد أن تضع الخصوم في مواجهة مباشرة ، لتكشف تعارض القيم ، وهذا القانون بكامله بما فيه الإيقاع السريع مستعار من المرويّات السرديّة ، وفي مقدمتها سيَر الفرسان والحكايات الخرافيّة .

وعلى العموم فقد ظلّت السرود القديمة ، بسبب آليات التعبير الشفويّ ، خاضعة لناموس الصدفة حتى بعد تدوينها وانتقالها إلى الصورة الكتابيّة ، فاختزلت الأحداث والشخصيّات إلى أنماط جاهزة تتحرّك في نظام قيميّ منشطر على نفسه ، أمّا السرود الحديثة ، فقدمت تمثيلاً سرديًا كثيفًا للعالم ، فيه كثير من التنوّع والتفصيل للمرجعيّات الثقافيّة ، والأحداث الخاضعة للاحتمال ، والشخصيّات تحرّرت من النسق التعارضيّ التقليديّ ، واشتبكت في علاقات نابعة من إمكانات محتملة الوقوع .

جاء كتاب «حديث عيسى بن هشام» لـ «محمد المويلحي» (١٨٥٨-١٩٣٠) ليعبّر عن هذه التحوّلات ، فهو كتاب عبور بين تصوّرين مختلفين عن العالم ، ويعدّ الوثيقة السرديّة الأكثر أهميّة التي رسمت ذلك التحوّل ، فالكتاب بشخصيّاته ونظامه القيميّ والدلاليّ بدأ بحالة معيّنة ، ثم انتهي بحالة مختلفة ، حيث تغيّرت القيم والشخصيّات والمنظورات السرديّة ، حتى اللغة والأسلوب ، فهو كتاب التحوّلات التي فرضت وجودها في كلّ شيء ، فقد نزل في منطقة التخوم الفاصلة بين السرد القديم والسرد الحديث ، ويمكن اعتباره إشارة ختام لنسق سرديّ قديم ، وعلامة بدء لنسق سرديّ جديد . ولعلّ التحولات المطّردة في العالم المتخيّل ، وطريقة التمثيل ، كانتا أبرز ما ميّز الكتاب ، إذ قامت بنيته السرديّة على مبدأ التحوّل ، فكلما مضت الأحداث وقع تغيير في كافة العناصر السرديّة الأخرى . وأصبح من غير المتاح الانحباس في أطر ثابتة ، وقيم مطلقة ، وكانت الشخصيّة تعيد تشكيل ذاتها عبر المفارقة ، وتكتسب هُويّتها من خلال الصراع ، وتغيير المواقع ، وجاءت الحبكة مرنة في قبول مظاهر التحوّل التي مرّت بها الشخصيّة الأساسيّة .

ومن اللازم تتبّع الكيفيّة التي تجلّت فيها التحوّلات الدلاليّة والسرديّة في هذا الكتاب الذي أقام اتصالاً واضحًا بـ «مقامات الهمذانيّ» ، في نوع من المحاكاة بالتسمية المشتركة مع تلك المجموعة من النصوص التأسيسيّة ، فـ«مقامات الهمذانيّ» كانت منفتحة ومتحرّرة بدرجة ما من قيود الصنعة البلاغيّة الصارمة التي تعاظَم أمرها ، ابتداءً من «الحريريّ» ، وليس مستبعدًا أن يكون «المويلحي» على وعي بكلّ ذلك ، فحاول أن يتخطّى الموروث المتصنّع ، ويعود إلى الأصل التأسيسيّ الذي انبثق عنه النوع ، ويستثمر في الوقت نفسه الوظيفة الانتقاديّة لمقامات البديع التي فضحت بشكل لا غبارَ عليه البنية الاجتماعيّة في القرن الرابع الهجريّ ، لكنه كان يتطلّع إلى كشف أثر التحوّلات الثقافيّة والاجتماعيّة في تغيير مسار الشخصيّة ورؤيتها لنفسها وللعالم المحيط بها ، فذلك يكشف أنّها علامة متحوّلة في سياق السرد ، وليس مستودعًا مقفلاً لقيم الخير أو قيم الشرّ .

لم يكن «المويلحي» الوحيد الذي قبِل دور التابع لسلف عظيم ، فتاريخ المقامات ، نهض على نوع واضح بالإقرار لمديونيّة أدبيّة للسابقين ، فقد أقرّ «الحريريّ» بأنه يتلو تلو «البديع» ، وأنّه «لن يكون ضالعًا شأن ذلك الضليع»[1] . وبعده أعلن «ابن الصيقل الجزريّ» أنّه يحذو حذو «الحريريّ» الذي هو «أوحد زمانه ، وأرشد أوانه» . وقَبِلَ أن يكون الفرَس الثاني في السباق ، فيما «الحريريّ» هو الأول[2] ، ثمّ «اليازجيّ» الذي شدّد على رغبته المحاكاتيّة في تقليد روّاد المقامات بتطفّله على «مقام أهل الأدب من أيمّة العرب ، بتلفيق أحاديث تقتصر على شبه مقاماتهم من اللقب» وهو «ضرب من الفضول ، بعد انتشار ما أبرزه أولئك الفحول[3] . وقد جرى الوقوف على ذلك ، بالتفصيل ، في الكتاب الثاني من هذه الموسوعة .

---

(١) أبو القاسم بن علي الحريريّ ، مقامات الحريريّ ، ص١١ .

(٢) ابن الصيقل الجزريّ ، المقامات الزينيّة ، تحقيق عباس مصطفى الصالحي ، بيروت ، ص٧٦ .

(٣) ناصيف اليازجيّ ، مجمع البحرين ، بيروت ، ص١٠ .

ومن وسط هذا التقليد العريق انبثق أمر المحاكاة المويلحيّة ، كما يبدو أوّل وهلة . والحال ، فلا نجد ، إذا تمعّنا جيّدًا في التاريخ الأدبيّ للمقامات ، سوى نزر يسير من كتّاب المقامات يحاكون حرفيًا من سبقهم ، فتاريخ المقامات العربيّة هو في حقيقته تاريخ تمرّد على شكل المقامة أكثر منه تاريخ امتثال له . ومن هذه الناحية يمكن النظر إلى «المويلحي» على أنه من أواخر السلسلة المتمرّدة على الشكل التقليديّ للمقامة ، فالإقرار بالإفادة من شكل أدبيّ لا يحول دون الخروج عليه ، والشكل الذي استقام صرحه على يدي «البديع» في القرن الرابع الهجريّ/العاشر الميلاديّ ، سرعان ما عرف طَوال القرون العشرة اللاحقة نخبة من المتمرّدين أضعاف ما عرف من الممتثلين .

لقد خرج على الشكل التقليديّ عدد كبير من المقاميّين ، مثل : ابن ناقيا ، ثم الزمخشريّ ، وابن الجوزيّ ، والشابّ الظريف ، وظهير الدين الكازرونيّ ، ثم ابن الورديّ والقوّاس والسيوطيّ والخفاجيّ والكريديّ والشيرازيّ والسويديّ والورغيّ والشدياق والأنصاري ومحمد فريد وجدي . ولا نجد بين هؤلاء من امتثل للبنية السرديّة التقليديّة للمقامة امتثالاً تامًا ، باستثناء حفنة لا تزيد على أصابع اليد الواحدة ، في مقدمتهم الحريريّ الذي قلّد الهمذانيّ ، والسرقسطيّ الأندلسيّ وابن الصيقل الجزريّ اللذان قلّدا الحريريّ ، ثم اليازجيّ الذي قلّد هؤلاء ، وبخاصّة الحريريّ . وإلى هذا الخروج المتواصل عزونا تفكّك نوع المقامة وانهياره[1] .

لم ينج «المويلحي» من كلّ ذلك ، ولهذا ليس من المنتظر أن يحاكي «الهمذانيّ» محاكاة كاملة ، إنّما رغب في أن ينتمي إلى نسق من التعبير السرديّ الشائع الذي استعمل منذ البداية وسيلة بارعة ومقنّعة للنقد الاجتماعيّ ، وتتحدّد قيمة كتاب «المويلحي» من أمرين ، أولّهما : التحرّر من الشكل السرديّ الضيّق للمقامة ، والثاني : تعميق الوظيفة الانتقاديّة وإشهارها ،

---

(١) بُحث هذا الموضوع في الفقرة (٥) من الفصل (٥) من الكتاب الثاني من هذه الموسوعة .

لكنه حافظ على الشكل العامّ للبنية السرديّة ، تلك البنية القائمة على تلازم الراوي والبطل ، وتناوب السرد بينهما ، وقيام الحدث على فعلهما ، وبخاصّة فعل البطل أكثر من الراوي . اهتدى «المويلحي» بشكل صار مع التاريخ مرنًا ومنفتحًا ، فأفاد منه ، وطوّره إلى درجة كان الخروج عليه طبقًا للآراء النقديّة الراغبة بذلك ، لا تقلّ أهميّة عن تلك الآراء القائلة بمحاكاته .

تصدّرت كتاب «المويلحي» سلسلة من الإعاقات السرديّة التي حالت دون تحرّر الحكاية وانطلاقها . ومن الواضح أنَّ المؤلّف تقصّد وضع تلك الإعاقات وترتيبها ليتجنّب سوء الفهم الذي ينتظره من وراء الكتاب المملوء سخرية من كلّ شيء ، ففضلاً عن العنوان الذي يحيل على جهد «الهمذانيّ» ، فيدرأ بذلك خطر الوهم المنتظر من الناقدين له ، وردت إشارة في الصفحة الأولى وتحت العنوان تؤكّد بأنَّ النبيّ كان «يمزح ولا يقول إلاَّ حقًا» .

ويراد من هذه الإشارة تبرئة الكتاب من المقاصد المختبئة وراء غلالة المزاح ، فما يحتويه هو الحقّ ، وإن جاء ذلك بوسيلة التخيّل الأدبيّ . ويبدو أنَّ ذلك لم يكن كافيًا ، فقدّمه بإهداء يحاكي به إهداءات القدماء التي تتضمّنها مقدّمات كتبهم ، وكأنه يربط كتابه بمن يهديه لهم : والده المويلحي الكبير ، وجمال الدين الأفغانيّ ، ومحمد عبده ، واللغويّ الشنقيطي ، والشاعر البارودي ، وهم نخبة العصر في زمنه من أدباء وعلماء دين ولغة وشعراء .

ثم ثبّت صورة من رسالة موجّهة إليه من «جمال الدين الأفغاني» يشيد فيها به ، ويأمل منه أن يتحوّل من إرهاصاته الأولى إلى تعبير معجز «ليس بعد الإرهاص إلاَّ الإعجاز» . حرص على إدراجها لتضفي عليه قيمة ، وتوجّه قراءته توجيهًا معيّنًا ، ثم خاتمة للشيخ «سالم بوحاجب» صاحب الإفتاء في المملكة التونسيّة ، وصف فيها «المويلحي» بأنّه «جهبذ نحرير ، ذو قلم تخرّ له سَحَرة البيان ساجدين» . على أنَّ كلّ هذا لم يحل دون أن يضع المؤلّف للكتاب مقدّمة هدفت إلى توضيح ما قد يُساء فهمه ، فأشار إلى أنَّ الكتاب ، وإن وضع على نسق التخييل ، وهو «حقيقة متبرّجة في ثوب خيال ، لا أنه خيال مسبوك في

قالب حقيقة» . وكشف أخيرًا المغزى الاعتباريّ فقال بأنّه حاول في هذا الكتاب شرح «أخلاق أهل العصر وأطوارهم» ، ووصف «ما عليه الناس من مختلف طبقاتهم من النقائص التي يتعيّن اجتنابها ، والفضائل التي يجب التزامها»(١) .

وعلى الرغم من كلّ هذا فقد وجد بعض منتقديه أنّه كان «يسير في طريق لا تحمد مغبة المضيّ فيه بإنشاء كتاب يجري مجرى أدب العوام»(٢) . وبدأت «العبرة» من الكتاب بعد سلسلة الإعاقات السرديّة المذكورة ، وهو يصطلح عليها عبرة مع أنها ليس سوى إطار سرديّ عامّ تنبثق من خلاله شخصيّة الباشا ، لكنّها تصلُح لأن تضع الشخصيّة الرئيسة في مواجهة جملة من القيم المختلفة التي افتقدت الاتّساق فيما بينها . ويقوم الكتاب على نسق المفارقة بين عصرين وثقافتين ونمطين متعارضين من أنماط الحياة ، ولذلك فهو وثيقة رمزيّة بالغة الدلالة في نقد السلوك ، ومساءلة القيم الاجتماعيّة . وفي الوقت الذي سعى فيه الراوي إلى تثبيت وضعيّة الباشا في عالم جديد لا يوافقه في منظومة القيم ، صدر الباشا عن منظومة أخلاقيّة صارمة في نقد الآخرين .

نزل كتاب «المويلحي» في اللحظة الفاصلة بين عصرين ، وثقافتين . لا يستطيع الباشا ، في بداية الكتاب ، الانفصال عن قيمه ، ولا يمكن التخلّي عنها أو تعديلها ، أو حتى مراجعتها ، فلا يتقبّل العصر الذي بُعث فيه ويرفض قيمه ، ولكن المجتمع بدروه لا يستطيع قبول تلك القيم المندثرة ، ويسخر من السلوك الاستعراضيّ للباشا كونَهُ ناظرًا للجهاديّة ، ومن أتباع «محمد علي» و«إبراهيم باشا» . ولكن ينتهي الكتاب ، وقد أصبح الباشا في حال مختلفة تمامًا عمّا كان عليه . وعلى هذا يقوم الكتاب بتمثيل الاصطراع العميق بين أنساق قيميّة متعارضة ، لكنّها سرعان ما تخضع لقانون التحوّل ، فتقع المصالحة بين الشخصيّة

---

(١) محمد المويلحي ، حديث عيسى بن هشام ، القاهرة ، ص٦ .

(٢) علي الراعي ، دراسات في الرواية المصريّة ، القاهرة ، ص١٠ .

والعالم حينما تنخرط في الفعل الاجتماعيّ بدل أن تحكم عليه بالخطأ والصواب .

وليس «حديث عيسى بن هشام» وحده النصّ السرديّ الفاصل بين نسقين مختلفين من القيم ، فالأعمال الأدبيّة السرديّة الكبرى هي التي تتنزّل أحداثها ومقاصدها الرمزيّة في اللحظة الفاصلة بين العصور ، ويمكن التمثيل على ذلك بكتاب «دون كيخوته» لـ «ثربانتس» . حيث يعيش «دون كيخوته» في كتاب «ثربانتس» مثلما يعيش الباشا في كتاب «المويلحي» في التخوم الفاصلة بين عصرين لكلّ منهما نسقه الثقافيّ ، وما يحدث انقسامًا عميقًا في وعي كلّ منهما هو وقوفهما في النقطة الفاصلة بين ثقافتين : تنتمي الأولى إلى عصر في طريقه للأفول ، وتنتمي الثانية إلى عصر لم تتبيّن بعدُ معالمه الواضحة ، فيستعيد «دون كيخوته» قيم الفروسيّة في عصر طوّر قيمًا مختلفة ، ويستحضر الباشا قيم النصف الأول من القرن التاسع عشر في نهايته ، وينعكس هذا التباين واضحًا في سلوكهما وأفعالهما واختياراتهما وعلاقاتهما بالآخرين .

بتأثير من قراءة روايات الفرسان ، ينتدب «دون كيخوته» نفسه لإعادة الاعتبار لقيم الفروسيّة إلى درجة يخيّل له فيها أنّه يذوب في شخصيّة الفارس «أماديس الغالي» ، وبالنظر إلى أنّه يعيش حقيقة في عصر لا يوقّر قيم الفروسيّة وثقافتها ، فإنّ كلّ المعاني المتّصلة بأفعاله تنقلب لتعطي دلالات مضادّة لما يتصوّرها هو ؛ ذلك أنّ النسق الثقافيّ الجديد يحول دون منح المعنى القديم دلالته الحقيقيّة ، إنّما يضفي عليه فائضًا من دلالاته هو ، فتظهر أفعال «دون كيخوته» ساخرة ، ومتناقضة ، وتنطوي على مفارقة لا يمكن السكوت عليها . والحقّ أنّها تنجز من قبل صاحبها بحسن نيّة ، وطبقًا لشروط النسق الثقافيّ القديم الذي تشبّع به ، لكنّ مقتضيات النسق الثقافيّ الجديد تجري اختزالاً وإكراهًا ، فتعيد إنتاج تلك الأفعال داخل سياق مختلف ، فتُسقط عليها دلالات تظهرها بوصفها أفعالاً شاذّة وغريبة .

وكان «دون كيخوته» يريد أن يصير فارسًا في عصر أصبح غير قادر على

احتمال فكرة الفرسان ، فتقوده أعماله إلى عكس ما كان يريده منها . وفي نهاية المطاف ، يكتشف خطأه ، ويتوصل إلى أنّه خُدع لأنّ محاولته الفرديّة في بعث نسق ثقافيّ محتضر كانت مغامرة مضلِّلة ، ويتمنى لو كان قد دخل مدخلاً آخر يتّصل بإنارة العقل . وليس هذا حكم قيمة بصدد أفعال «دون كيخوته» ، إنّما أمر يراد منه الاشارة إلى أنّ الأفعال لا تكتسب دلالاتها إلاّ إذا أُنزلت ضمن السياقات الثقافيّة الحاضنة لها . فهي المفسِّر الذي يغذّيها بالمقاصد المناسبة ، لأنّ تلك المقاصد تترتّب ضمن فضاءاتها ، وليس في خارجها . وقد انبثقت القيمة الاستثنائيّة لكتاب «المويلحي» من قوة تمثيله لهذه الفكرة في نهاية القرن التاسع عشر ، حيث تدور أحداثه . فالشخصيّة الرئيسة فيه تبحث عن اتصال متكامل بعالم منسجم مع نفسه ، لكنّ العالم المذكور انتقل إلى الأخذ بجملة مغايرة من القيم .

وفي ضوء هذه المفارقة يعاد تفسير أفعال الشخصيّة تفسيرًا ساخرًا ، لأنّها تصدر عن رؤية منسجمة مع نفسها ، لكنّها تفسَّر في ضوء نظام متحلّل من القيم ، وهذا التناقض ، بصورته المعروضة لم يكن مثارًا لدى «البستاني» و«زيدان» ، ولكن في العمق من هذا التماثل بين «دون كيخوته» والباشا «أحمد المنيكلي» يقع أيضًا اختلاف لا يقلّ أهميّة ، فتوقّف «دون كيخوته» عن دوره جاء في أوّل الأمر بناء على ميثاق مشتقّ من عالم الفروسيّة ، وهو أن يوقف تمثيل دور الفارس إذا خسر رهان إحدى المنازلات ، وبعد ذلك فجأة ، وفي الأيّام الأخيرة ينقطع عن ذلك العالم ، فيما يتنامى هذا الموقف لدى «الباشا» شيئًا فشيئًا ، من رفض كامل ، إلى دهشة ، فتعجّب ، فعزوف ، فترقّب ، ومشاركة ، ثم انخراط . ظهر التغيّر سريعًا في حالة «دون كيخوته» ، فيما ظلّ متناميًا لدى «الباشا» طَوال كتاب «حديث عيسى بن هشام» .

يكاد الراوي والباشا يتطابقان في منظورهما ، في أوّل الأمر ، ولا تكاد المدّة الزمنيّة الفاصلة بينهما ، وهي قُرابة نصف قرن تُحدث تمايزًا بينهما ، ممّا يمكن معه القول بأنّ منظور الراوي يحيل على منظور «المويلحي» نفسه ، فبعد أن

يُحبس الباشا ، يتركه الراوي بانتظار المحاكمة ، وهو يفكّر قلقًا ، ومضطربًا ، بما أصاب الرجل «من ضرَبات الدهر المتتالية ، وهو غريق في دهشته وحيرته ، لا يدرك مضيّ الزمن ، ولا يدري ما الحال ، ولا يعلم بتغيير الأمور ، وما أحدثه الدهر بعد عهده ، وزوال دولته من تبدّل الأحكام ، وانقلاب الدول»(١) . يشفق الراوي على الحال التي أصبح فيها الباشا بسبب جهله بتغيّر الزمن .

ولكن سرعان ما يتوصل إلى أنَّ إبقاء الجهل خير من إظهار المعرفة ؛ فذلك الجهل قد يساعد الباشا في موقفه ، فلا يرتّب عليه ذنبًا لم يتقصّد ارتكابه ، فيواصل الراوي : «وكنت هممت أن أكاشفه بشرح الأحوال ، وتفصيل الأمور عند أوّل مصاحبتي له ، لولا ما دَهمنا به القضاء المحتوم ، فأوقعنا فيما ألمّ بنا ، ثم فكّرت بعد ذلك فكان من حسن التدبير ، وسداد الرأي عندي أن يبقى الرجل جاهلاً بالأمر حتى ينتهي من خَطبه ، ويكون جهله بتغيير الأحوال قائمًا بعذره في التخلّص من محاكمته . ثم عقدت العزيمة على أني لا أفارق صحبته بعد ذلك حتى أُريَه ما لم يرَ ، وأُسمعه ما لم يسمع ، وأشرح له ما خفي عليه ، وغمض من تاريخ العصر الحاضر ؛ لأطّلع على ما يكون من رأيه فيه عند مقابلته بالعصر الماضي ، ولأَعلم أيّ العهدين أجلّ قدرًا ، وأعظم نفعًا ، وما الفضل الذي يكون لأحدهما على الآخر»(٢) .

من الواضح أنَّ الراوي يعيد توظيف جهل الباشا من أجل معرفته هو أوّلاً ، ومعرفة الباشا ثانيًا ، فالمناسبة بحدّ ذاتها تصلُح لكشف الاختلاف بين العصرين ، فهو لا يريد من جهة إلحاق الضرر بالباشا بسبب جهله ، وصدمة انبعاثه من القبر ، فيحاول أن يجعل من جهله دليلاً على براءته ، وهو يريد من جهة ثانية أن يكتشف الباشا بنفسه اختلاف العصرين ، وهو من جهة ثالثة يريد أن يتعرّف أيّ العصرين أجلّ قدرًا وأعظم نفعًا . وتربط هذه الموازنة القلقة بين

---

(١) حديث عيسى بن هشام ، ص٢٣ .

(٢) م . ن . ص٢٣ .

ثلاثة مسارات للسرد برغَبات الراوي ، وهي المحفّز الأساسيّ للحركة السرديّة في كتاب «المويلحي» .

وينبغي مواصلة الربط بين منظور الراوي ومنظور الباشا ، فهما متقاربان ، ويلتقيان في أكثر من نقطه ، لكنهما لا يتماهيان بعضهما ببعض ، فالسرد يمايز بين كلّ المنظورات التي تتخلّل الكتاب ، ولا يخفي هذا سمة الفضول التي أشرنا إليها في منظور الراوي . يقول الباشا معبّرًا عن تذمّر واضح من تغيّر الأحوال : «اللهمَّ عفوك وصفحك ، هل قامت القيامة ، وحان الحشر ، فانطوت المراتب ، وانحلّت الرياسات ، وتساوى العزيز بالذليل ، والكبير بالصغير ، والعظيم بالحقير ، والعبد بالمولى ، ولم يبقَ لقرشيٍّ على حبشيٍّ فضل ، ولا لأمير منّا على مصريّ أمر؟ ذلك ما لا يكون ولا تحتمله الظنون»[١] .

ليس هذا الموقف الوحيد الذي يبدي فيه الباشا وجهة نظره ، فالكتاب مملوء بسلسلة من العلامات الخاصّة التي تحيل على ذلك ، وما يعزّزه ، ويكشف اندماج الباشا في عالمه القديم ، وإخلاصه للأسرة الخديويّة -التي رفعت شأنه ، فصاحَب كبراءها- قوله بعد أن يبلغه الراوي بحبس الأمير أحمد سيف الدين سليل الأسرة ، ومحاكمته طبقًا للقوانين المدنية في البلد : «كيف لا تخرّ الجبال الشمّ إذا استنزلوا منها الأرَاويّ العُصْم (الوعول)؟ وكيف لا تنشقّ القبور ، وينفخ في الصور ، وقد انحطّ المقام وسفل القدْر ، وحقّت كلمة ربّك على مصر «فجعلنا عاليها سافلها»؟ وما دام حفيد محمد علي في السجن على ما ترويِ يخضع لحكم القانون ، ويتوسّل بتلك الوسائل ، وتتشفّع أمّه بتلك الشفاعات ، فما عليّ من عار فيما تدعوني إليه ، فاذهب بي حيث تريد ، وليتهم كانوا يقبلون مني أن أكون فداء لابن سادتي ، وأولياء نعمتي ، فتضاف عقوبته إلى عقوبتي»[٢] .
يستحيل ، في مطلع الكتاب ، تصوّر إمكان فصل الباشا عن عصره ، وتنجح

---

(١) حديث عيسى بن هشام . ص٢٤ .

(٢) م . ن . ص٥٣ .

خطة الراوي شيئًا فشيئًا في إخراجه منه ، وذلك هو مغزى كتاب «المويلحي» في خلاصته النهائية .

مرّ الباشا بثلاثة أطوار أساسيّة في حياته الجديدة ، طور أوّل : رفض فيه القيم المستحدثة بكاملها ، فوقع ضحيّة رفضه ، وطور ثانٍ : انقطع فيه مع الراوي للتأمّل في أحوال العصر الذي بعث فيه ، وطور ثالث : اندفع فيه برغبة ظاهرة للاندراج في ذلك العصر بعد أن استوعب الصدمة الأولى . مرّت الأطوار المذكورة عبر حلقة متكاملة من التحوّلات ، فبعد الموقف الأوليّ الذي كشف التعارض بين منظومتي القيم ، بدأ الباشا الامتثال للأمر الجديد ، لم يكن امتثالاً كاملاً ، إنّما هو نوع من الصمت المعبّر عن عجز مختلف عمّا بيّناه في الطور الأول الذي احتج فيه على كلّ تصرف كان يصدر عن الآخرين .

عبّر الراوي عن الموقف الجديد ، حينما تجاهل المحامي وجودهما وانصرف في ادعاء ظاهر إلى بعض الطقوس الدينيّة ، التي أراد منها الإيقاع بهما ، فلم يحتجّ الباشا على ذلك ، وتقبّل الموقف بصمت «فقمنا للانصراف ، وسرت مع صاحبي وأنا غريق في الأفكار ، أتدبّر ، وأعتبر ، وأعجب ، ممّا رأيت من سكون الباشا وسكوته ، وحسن احتماله ، وصبره ، بعد أن كان شديد الحدّة ، سريع الغضب ، يرى القتل واجبًا لأدنى هفوة وأقلّ سبب ، فأصبح ، بفضل وقوعه في هذه الخطوب المتتالية ، والرزايا المتتابعة ليّن العريكة ، وواسع الصدر ، موطّأ الكنف ، كثير الاحتمال حتى إنّه لم يأنف ، ولم يتأفف من كلّ ما رأيناه في يومنا هذا ، بل كانت حالته حالة الفيلسوف الحكيم الذي يجعل دأبه البحث ، والتأمّل في أخلاق الناس أثناء التعامل معهم ، وازددت يقينًا بأنه لا شيءَ أسرع في تهذيب النفوس ، وتربيتها على التخلّق بالأخلاق الفاضلة ، مثل ممارسة الخطوب ، ومصارعة النوائب»[1] .

كشف هذا الطور عن تحوّل عميق في موقف الباشا ، وبخاصّة حينما دفع به

---

(١) حديث عيسى بن هشام . ص١٠٦-١٠٧ .

الراوي إلى خوض جملة من التجارب التي أعادت صوغ وعيه بالعصر الذي بُعث فيه ، فعلّق الراوي على ذلك التحوّل بعد أن اكتشف زيف الأثرياء وخداعهم ، وتمسّكهم بالمظاهر الاستعراضيّة ، حينما زارا معاً قصر حفيد الباشا ، وقد حكم الدائنون بحجزه ، «وقضينا مدّة في مثل هذا الحديث ، وأنا متهلّل مستبشر بما أراه ينمو ويثمر في نفس الباشا من التعلّق بالمباحث العقليّة ، والتعمّق في معرفة الأخلاق النفسانيّة حتى صار من دَيدَنه أن يستنبط من كلّ حادثة يشاهدها ما يرتقي به إلى عالم الفضيلة والحكمة ، وازددت يقينًا بأنّ الرجل المرتفع القدر لا يزال غِرًا بالأمور غافلاً عن حقائق الأشياء ، فإذا وقع في أشراك الخطوب استنارت بصيرته ، واستضاءت قريحته ، وعلم بطلان ما كان فيه بحقيقة ما وصل إليه»[1] .

تمكّنه هذه المواقف ، وسواها ، من إعادة تغيير شاملة في موقفه ، فتجربة المرض التي أعقبت بعثه المشوب بالغموض ، وحالة عدم التوافق مع العالم ، ثمّ الاعتكاف بعيدًا في عزلة بصحبة الراوي ، كلّ ذلك تفاعل بصورة إيجابيّة من أجل تغيير موقفه ، فقد كانت العزلة انقطاعًا عن الهموم التي أثارتها عمليّة بعث الباشا . بدأت الأمور متوازنة ، فجاء البعث ليخلّ بمعادلة التوازن ، وجاء الاعتزال لاستيعاب ذلك ، يقول الراوي «اعتزلتُ بالباشا مدة من الدهر ، نستملح العزلة ، ونستعذب عليها الصبر ، ونعيش فيها عيش الحكماء ، من حسن الرضا بحسن الاكتفاء ، ونستروح راحة البعد عن هذا العالم وأذاه ، وإغماض الجفون على قذاه ، مؤتنسَين كلّ الائتناس بالوحشة من الناس ، بعد الذي شهدنا من أعمالهم ورأينا ، وسمعنا من أقوالهم ووَعَينا ، وقاسينا من عشرتهم ما قاسينا»[2] . وتمخّضت جملة التجارب والتأمّلات عن موقف مغاير أثار عجب الراوي .

---

(١) حديث عيسى بن هشام . ص١٣٥ .

(٢) م . ن . ص١٦٩ .

رافق الراوي الباشا إلى كثير من «المحافل المشهودة» لرجال الدين وكبار القوم من الأمراء، (حُذف هذان الفصلان من الكتاب لحساسيتهما الدينيّة والسياسيّة، بداية من الطبعة الرابعة، وتخلو منهما، ومن بعض المقاطع القصيرة المحذوفة، الطبعات اللاحقة من الكتاب) ويلحظ التغيّر الذي اعتراه، فما إنْ يقترح الراوي عليه الانفراد والاعتزال ثانية، حتى يكون جوابه حاسمًا: «ما بالك تقطع عليّ الطريق في البحث والتحقيق، وما لك تحرمني أن نقتصر على ما في الكتب والأوراق لمعرفة الآداب والأخلاق، فنترك النظر للخبر، واللمس للّبس، والممارسة للمقايسة. .على أنّه قد زال عنّي في هذه المدّة ما كان يعترضني من الغضب والحدّة، وانقلب العسر من أمري يسرًا، وغدا التقطيب بحمد الله بِشْرًا، وصرت لا أقابل عيوب الخلق بغير الحلم والرفق، وتعلّمت أن أتحلّم ولا أتألّم، وأتبصّر ولا أتحسّر، وأتدبّر ولا أتضجّر. فأنا اليوم أتفكّه بمخالطتهم، وأتروّح بمباسطتهم، فلم يبقَ لك من عذر وجيه، ترتضيه بعد ذلك وترتجيه»(1).

انفلت الباشا من عصمة الضوابط الموروثة التي كانت تقيّده، فدفع الراوي نفسه إلى خوض غمار الحياة الجديدة، فقد «تمكّن من الباشا حبّ الاستكشاف والاستطلاع لدرس الأخلاق وسَبر الطباع، وتبدّلت الوحشة عنده بالائتناس في مخالطة الناس، فصار يلحّ عليّ ويلجّ في الطلب أن أذهب به في هذا السبيل كلّ مذهب، وأنا أداوره وأحاوله وأماطله وأطاوله، وهو لا ينفكّ يستنجزني ويستقضيني، وإذا استعفيته لا يُعفيني»(2).

كشف مسار التحوّلات في شخصيّة الباشا ومنظوره وقيمه الظاهرة الجديدة التي غابت عن النصوص السرديّة التي سبقته، وكانت تمتثل لنظام صارم من الحدود والثبات، فيما قدّم كتاب «المويلحي» رحلة تحوّل، لا تقف بالباشا عند

---

(1) حديث عيسى بن هشام. ص ٢١٠.

(2) م. ن. ص٢٤٢.

حدود بلده ، بل تنقله إلى الغرب ، ولكنْ ضمن هدف يختلف عمّا ظهر في كتاب «عَلم الدين » لـ «علي مبارك» . فقبل بداية الرحلة الثانية ، تبلور مغزًى كبير ، وهو أنَّ كثيرًا من أوجه الخراب والفساد جاءت بسبب التقليد الأعمى والمحاكاة السلبيّة للغربيّين ، فالصديق المرافق للباشا والراوي ، يقول في فصل دالّ بعنوان «المدنيّة الغربيّة» : إنَّ سبب الفساد والخلل «هو دخول المدنيّة الغربيّة بَغتة في البلاد الشرقيّة ، وتقليد الشرقيّين للغربيّين في جميع أحوال معايشتهم كالعميان لا يستنيرون ببحث ، ولا يأخذون بقياس ، ولا يتبصّرون بحسن نظر ، ولا يلتفتون إلى ما هناك من تنافر الطباع ، وتباين الأذواق ، واختلاف الأقاليم والعادات ، ولم ينتقوا منها الصحيح من الزائف ، والحسن من القبيح ، بل أخذوها قضيّة مسلّمة ، وظنّوا أنَّ فيها السعادة والهناء ، وتوهّموا أن يكون لهم بها القوّة والغَلبة ، وتركوا لذلك جميع ما كان لديهم من الأصول القويمة ، والعادات السليمة ، والآداب الطاهرة .واكتفَوا بهذا الطلاء الزائل من المدنيّة الغربيّة ، واستسلموا لحكم الأجانب يرَونه أمرًا مقضيًا ، وقضاءً مرضيًا ، وخرّبنا بيوتنا بأيدينا ، وصرنا في الشرق كأننا من أهل الغرب ، وإنّ بيننا وبينهم في المعايش لبُعد المشرق من المغرب»[(١)] .

نجح «المويلحي» منذ البداية في تشكيل عالم تخيّليّ يحتمل الإمكان ، ومع أنَّ ظهور الباشا من قبره عُدّ عند معظم الدارسين فوق كلّ احتمال ، لكنّ المتلقّي سرعان ما يتقبّل ذلك ؛ لأنّه يعرف بأنَّ ذلك متّصل بهدف أكبر وهو وضع الأنظمة القيميّة في تصادم ، وبمرور الأحداث ، واندماج الباشا في العالم الجديد . تغيب أهمّيّة البعث ، فلا يسأل أحد لماذا لم يعد الباشا إلى قبره في نهاية المطاف؟ وبخاصّة أنّ إشارة «عيسى بن هشام» الافتتاحية ذهبت إلى أنّ ذلك جاء بصورة حلم . يتنازع هذا العالم التخيّليّ الذي يؤلّف قوام النصّ قطبان : عالم جديد واقعيّ بمستحدثاته في العلاقات والسلوك والأنظمة واللغة ،

---

(١) حديث عيسى بن هشام . ص ٣٧٢-٣٧٣ .

وعالم قديم ذهنيّ خاصّ بالباشا مملوء بالأوامر ، والنواهي ، والصرامة ، والتضحية ، والمُثل الكبرى .

يقوم الكتاب بتمثيل للكيفيّة التي انتصرت فيها قيم العالم الأوّل ، على الرغم من سوء كثير منها ، وانهزمت قيم العالم الثاني ، وفي هذا ، فالباشا أكثر اتصالاً بعصره من «دون كيخوته» الذي انبثق وعيه بالخطأ في اللحَظات الأخيرة من حياته ، فيما مضى الباشا يتفاعل بالتدريج ، فلم يكن التغيير لديه مفاجئًا . بُعث الباشا في عالم مغاير لعالمه القديم ، اختلاف في التقاليد ، والوظائف ، والأدوار ، ومعالم المدينة ، والعلاقات الاجتماعيّة ، وأمام كلّ هذا وجد نفسه غريبًا في بلده بصورة كاملة ، لكنّ الراوي قاد الباشا في تجارب حياتيّة كثيرة تخطّى فيها غربته ودهشته .

لا بأس من الوقوف على التباين بين نمطين من التعارضات في كلّ ذلك ، ففي عصر الباشا ، لا يسمح التجوال ليلاً إلاّ بكلمة مرور ، ولا تُركب إلاّ الجياد ، وكان القوّاس هو المسؤول عن الأمن ، وعلوم الأزهر هي السائدة ، ويحصل صاحب الشأن على أوراق الالتزام عند انتهاء التعليم ، وعند الخصومة فمرجع الأمر بيت القاضي ، والجميع يخضعون للقانون الهمايونيّ ، والفتاوى وأمور الناس الشرعيّة تجد لها حلاً في كتب «ابن عابدين» وغيرها ، والغرباء يسكنون الخانات . ولكن بالمقابل ، وفي العصر الذي بعث فيه الباشا ، أصبح التجوّل حرّاً في أيّ وقت ، وبالجياد المطهّمة استبدلت الحمير ، والبوليس هو الذي يسهر على توفير الأمن ، وحلّت علوم الإفرنج محلّ علوم الأزهر ، والشهادة الدراسية محلّ أوراق الالتزام ، والمحاكم الأهليّة هي المرجع لفضّ المنازعات بين الناس ، والقانون الإمبراطوريّ الفرنسيّ هو المعمول به ، وبكتب الفقه استبدلت كتب «دللوز» و«جارو» و«بودري» و«فوستين هيلي» وبالخانات استبدلت «الأوتيلات» .

وهذا مثل على حال التغيّر التي لاحظها الباشا ، إلى ذلك فهو في كثير من الأحيان ، وجد نفسه لا يفهم دلالة الألفاظ المستحدثة التي لم تكن شائعة في عصره ، وأمثلتها كثيرة تتناثر في معظم صفَحات الكتاب ، ودلالتها غامضة

بالنسبة له ، مثل : الكرافات ، ومونشير ، والأوتوموبيل ، والبرنس ، والكارت ، ونوته ، والأوتيل ، واللوكاندة ، والميكرسكوب ، والفونغراف ، وبوفيه ، والكلوب ، والبوستة ، واكسبريس ، والمانفيستو ، والبليار ، والبورصة ، والبنك . . . وهي دالّة على نمط من الحياة مختلف عمّا كان عليه الباشا في حياته ، وبدل أن يغلق أذنيه دونها ازداد رغبة في معرفتها .

وترافقت تحوّلات وعي الشخصيّة مع تحوّلات السرد الذي تحرّر مع مرور الوقت من طابع المحاكاة الأوليّ للمقامة ، فانفتح السرد على مشاهد كبيرة مفعمة بالحيويّة ، وبخاصّة حالات الإخفاق التي تعرّض لها الباشا في مركز الشرطة ، والنيابة ، والمحاكم ، وهو يدخل متاهة الحياة الحديثة ، ثم المتابعة الشائقة لشخصيّات مثل العمدة ، والخليع ، والتاجر ، وقد عرض الكتاب للتناقضات بذاتها ، والحوارات المعمّقة حولها ، وتأثيرها في مصائر الشخصيّات ، كلّ ذلك أضفى سمة خاصّة على الكتاب .

استأثر «حديث عيسى بن هشام» باهتمام عدد كبير من الباحثين ، وكثيرون منهم شغلوا بالقضيّة التي ظلّت مهيمنة منذ ظهور الكتاب ، وهي النوع الذي ينتمي إليه ، ولم يُلتفت بدرجة كافية إلى أمر التحولات القيميّة والدلاليّة والسرديّة فيه ، فقد ذهب «هاملتون جيب» إلى أنَّ شهرته لا تعزى إلى حكايته أو مغزاه ، إنّما إلى «أسلوبه البارع واقتداره على الوصف» ، فالمويلحي «جمع فيه بين أحسن ما في أسلوب المقامة من خواصٍّ وبين أسلوب حديث يتّسم بالسلاسة والفكاهة» . وأضاف : «لقد واتر ببراعة بين النثر المسجوع في الأقسام السرديّة . .ومقاطع حواريّة صيغت بأسلوب سهل حديث ، لم يتنكّر في بعض أجزائه للغة الدارجة»[1] .

وفسّر «العقاد» تقيّد «المويلحي» بالسجع ، إلى أنّه وضع الكتاب «على نسق المقامات ، واختار له اسم راويته كأسماء رواتها ، فالتزم فيه ما كانوا يلتزمونه في

---

(١) دراسات في الأدب العربيّ ، ص٨٦ و٨٧ .

مقاماتهم من الأسجاع والأوضاع»[1] . فيما ذهب «علي الراعي» إلى أنَّ «الباحث المدقّق يرى في هذا الكتاب صراعًا ملحوظًا بين فنّ المقامة وفنّ الرواية ؛ فالمقامة تغلب على الكتاب في أوائل الفصول ، ثمّ لا يلبث ما في الفصل من قصّة أن يتغلّب على المقامة ، فيصبح الدفع باتجاه الرواية أوضح»[2] . أمّا «شوقي ضيف» فرأى أنّه «وسّع جنَبات المقامة القديمة . .وخرج بها إلى حوار واسع ، تأثّر فيها بطريقة الغربيّين في قصصهم ، فالحوادث تتطوّر والشخصيّات تصوّر بنزعاتها النفسيّة في المواقف المختلفة»[3] . ثمّ قال «راميتش» إنَّ «الناظر في حديث عيسى بن هشام يلاحظ أن المويلحي لا يلجأ إلى تنميق الأسلوب والعناية به إلاَّ إذا كان الحديث على لسان عيسى بن هشام أو الباشا . أمّا غيرهما من أشخاص الكتاب ، فيجري الحديث على ألسنتهم سهلاً لا أثرَ فيه للتنميق والتجميل»[4] .

كان تأثير كتاب المويلحي واضحًا في الأدب العربيّ فيما بعد ، كما ظهر ذلك في كتاب «ليالي سطيح» لـ «حافظ إبراهيم» ، وقد نشره في القاهرة إبّان تلك الفترة ، وهدف فيه على غرار «المويلحي» إلى النقد ، وكتاب «محمد لطفي جمعة» «ليالي الروح الحائر» الذي صدر بالقاهرة في عام ١٩١٢ ، واستفاد فيه من قالب المقامة ، وهدف إلى النقد أيضًا ، وبذلك يمكن القول بأن كتاب «المويلحي» أسهم في بذر الحراك الناقد للتحرر من قيد التصوّر التقليديّ المغلق لبناء الشخصيّات والأحداث الذي كان شائعًا من قبل ، واقترح ضربًا جديدًا من السرد الذي تولّى تمثيل عالم أصبح لا يعرف السكون .

---

(١) العقّاد ، مراجعات في الآداب والفنون ، بيروت ، ص ١٥٨ .

(٢) دراسات في الرواية المصريّة ، القاهرة ، ١٩٧٩ ص١٩ .

(٣) الأدب العربيّ المعاصر في مصر ، ص ٢٤١ .

(٤) يوسف راميتش ، أسرة المويلحي وأثرها في الأدب العربيّ الحديث ، ص٣٩١ .

٨. خاتمة:

كشفت المدوّنة السرديّة في القرن التاسع عشر الإرهاصات الأولى لتشكّل النوع الروائيّ ، ومع منتصف القرن أفصح النوع عن نفسه عبر ولادة عسيرة ، كانت ثمرة أفول المرويّات السرديّة ، وإعادة توظيف موادّها الخام ، وراحت الهُويّة السرديّة للنوع الروائيّ تظهر بالتدريج مع كلّ مرحلة جديدة ونصّ جديد ، وقد ارتبط ظهور النوع الجديد باللحظة الرمزيّة التي انفصلت بها العوالم التخيّليّة وأساليب السرد عمّا كان شائعًا في الموروث السرديّ من قبل ، واتخذت منحًى مختلفًا ، ومع أنّ التقارب بينهما ما زال ملحوظًا ، لكنّ الاختلاف النوعيّ بدأ يعلن عن نفسه ، مع رواية «وي . إذن لست بإفرنجي» ، ثم كشف عن نفسه بصورة أكثر وضوحًا في رواية «غابة الحق» ، وراح يتبلور بصورة لافتة للنظر مع «البستاني» و«زيدان» ، وبلغ درجة كبيرة من الرسوخ في «حديث عيسى بن هشام» .

ويهمّنا كثيرًا أن نؤكد أنّ التمايز بين العوالم التخيّليّة ، والأساليب السرديّة التي قامت بتشكيلها ، تضمّن اختلافًا بين ما كان عليه في المرويّات السرديّة ، وما أصبح عليه في النصوص الروائيّة ، على أن ذلك لا يوهمنا بقطيعة بينهما ؛ فالسمات المشتركة كانت كالنسغ الصاعد تجري في أوصال المرويّات والنصوص . وراحت إمكانية وقوع الأحداث ، واحتمالية الأفعال ، تتدرّج بصورة مواكبة لكلّ ذلك ، وأصبحت المغامرة المجرّدة الخالية من المنطق السرديّ الذي يدفع بها وينظّمها غير مقبولة ، ولكنْ ما زلنا بعيدين عن السرد الذي يكسو الوقائع والأحداث بغطاء سميك يبعدها عن روح الحركة السريعة والمفاجئة ، وينقلها إلى ترتيب سرديّ محكوم بمنطق التحوّل الداخليّ الذي تفرضه رؤى الشخصيّات وأفكارها ، ولم يتحقّق ذلك إلا في «حديث عيسى بن هشام» .

على أن اللغة الروائيّة الجديدة أعلنت عن نفسها ، وتخفّفت النصوص من التجريد والتكرار والمبالغة ، وصارت المرجعيّات الأصليّة للرواية ، وهي المرويّات السرديّة تتوارى مع الزمن ، فذاب التناقض الثنائيّ الثابت فيها ، وبه استبدل

التحوّل الذي تكافأت فيه مكوّنات البنية السرديّة والدلاليّة للنصوص ، كما تجلّى على يد «المويلحي» ، فالمدوّنة السرديّة العربيّة الحديثة هي ثمرة التشقّق المؤلم للعوالم التقليديّة التي أعلن عن انهيارها النسقيّ التدريجيّ في القرن التاسع عشر .

الفهارس

كشّاف المصطلحات

كشّاف المواقع والبلدان

كشّاف الأمم والجماعات والقبائل

كشّاف الكتب الواردة في المتن

كشّاف الدوريات الواردة في المتن

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

إبراهيم (عبدالله)

- المركزية الغربيّة، بيروت، المركز الثقافيّ العربيّ، ١٩٩٧

أبو الأنوار (محمد)

- مصطفى لطفي المنفلوطي: حياته وأدبه، القاهرة، مكتبة الشباب، ١٩٨٣

الأحدب (الشيخ إبراهيم)

- مسرحيّات الشيخ إبراهيم الأحدب، تحقيق وتقديم محمد يوسف نجم، بيروت، دار صادر، ١٩٨٥

أحمد (ليلى)

- المرأة والجنوسة في الإسلام، ترجمة منى إبراهيم، وهالة كمال، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩

إدارة حديقة الأخبار

- خليل الخوري: فقيد الشعر والصِّحافة والسياسة، بيروت، مطبعة حديقة الأخبار، ١٩١٠

إدريس (سهيل)

- محاضرات عن القصّة في لبنان، معهد الدراسات العربيّة العالية، ١٩٥٧

إسماعيل (حيدر حاج)

- فرنسيس المرّاش، لندن، دار رياض الريّس، ١٩٨٩

ألن (روجر)

- الرواية العربيّة: مقدمة تاريخيّة ونقديّة، ترجمة حصة منيف، بيروت، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ١٩٨٦

أنطون(فرح)
-فتح العرب لبيت المقدس ، القاهرة ، ١٩١٩
إيسّر(فولفجانج)
- فعل القراءة ، ترجمة عبد الوهاب علوب ، القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٠
باختين(م .ب)
- الخطاب الروائيّ ، ترجمة محمد برّادة ، القاهرة ، دار الفكر للدراسات والنشر ، ١٩٨٧
- قضايا الفنّ الإبداعيّ عند دوستوفسكي ، ترجمة جميل نصيف التكريتي ، بغداد ، دار الشؤون الثقافيّة ، ١٩٨٦
بدر(عبد المحسن طه)
- تطوّر الرواية العربيّة الحديثة في مصر ١٨٧٠-١٩٣٨ ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨٣
بدران (مارجو)
-رائدات الحركة النسويّة المصريّة والإسلام والوطن ، ترجمة علي بدران ، القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٠
بدوي(عبد الرحمن)
- سيرة حياتي ، بيروت ، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر ، ٢٠٠٠
بدوي(محمد مصطفى : محرر)
- تاريخ كيمبردج للأدب العربيّ : الأدب العربيّ الحديث .ترجمة عبد العزيز السبيّل وآخرين ، جدة ، النادي الأدبيّ الثقافيّ ، ٢٠٠٢
بركات(حليم)
- المجتمع العربيّ المعاصر ، بيروت ، مركز دراسات الوحدة العربيّة ، ١٩٨٦
بروكلمان(كارل)
-تاريخ الأدب العربيّ ، ترجمة عبد الحليم النجّار ، القاهرة ، دار المعارف

البستاني(سليم)

- أسماء ، مجلة الجنان ، مجلد عام ١٨٧٣
-افتتاحيات مجلة الجنان البيروتيّة ١٨٧٠-١٨٨٤ إعداد يوسف قزما الخوري ، بيروت ، دار الحمراء ، ١٩٩٠
- بدور ، مجلة الجنان ، مجلد عام ١٨٧٢
- الهيام في جنان الشام ، الجنان ، مجلد عام ١٨٧٠
- الهيام في فتوح الشام ، الجنان ، مجلد عام ١٨٧٤

تيمور (محمود)

-دراسات في القصّة والمسرح ، القاهرة ، المطبعة النموذجيّة ، د .ت

الجبرتي(عبد الرحمن)

- عجائب الآثار في التراجم والأخبار ، بيروت ، دار الجيل

جحا (ميشال)

- سليم البستاني ، دار رياض الريّس للكتب والنشر ، ١٩٨٩

الجزريّ (ابن الصيقل)

- المقامات الزينيّة ، تحقيق عباس مصطفى الصالحي ، بيروت ، دار المسيرة ، ١٩٨٠

الجندي (أنور)

- المعارك الأدبيّة في مصر ١٩١٤-١٩٣٩ ، القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصريّة ، ١٩٨٣

جيب (هاملتون)

- دراسات في الأدب العربيّ ، دمشق ، المركز العربيّ للكتاب

جيته(يوهان و ولفغانغ)

- الآم فرتر ، نقله عن الفرنسيّة أحمد حسن الزيّات ، القاهرة ، عالم الكتب ، ١٩٦٨

الحريريّ (أبو القاسم بن عليّ)
- مقامات الحريريّ ، بيروت ، دار صادر ، ١٩٦٥
حسين (طه)
- المؤلّفات الكاملة ، بيروت ، دار الكتاب اللبنانيّ ، ١٩٧٣
حقّي (يحيى)
- فجر القصّة المصريّة ، القاهرة ، الهيئة العامّة للكتاب ، ١٩٨٧
الحمصي (قسطاكي)
- منهل الورّاد في عِلم الانتقاد ، تحرير أحمد إبراهيم الهواري ، القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة ، ١٩٩٩
الحويك (إلياس طنوس)
-تاريخ نابوليون الأول ، بيروت ، مكتبة الهلال ، ١٩٨١
الخازن(وليم)
- تباشير النهضة الأدبيّة ، بيروت ، دار العلم للملايين ، ١٩٩٣
الخالدي(روحي)
- تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوكو ، تقديم حسام الخطيب ، دمشق ، ١٩٨٤
خورشيد (فاروق)
- في الرواية العربيّة : عصر التجميع ، القاهرة ، دار الشروق ، ١٩٨٢
خورشيد (فاروق)و ذهني(محمود)
- فنّ كتابة السيرة الشعبيّة ، القاهرة ، دار الثقافة العربيّة ، ١٩٦٤
الخوري(خليل)
- وي .إذن لست بإفرنجي ، حديقة الأخبار ، العدد ١٠٢ الخميس ١٥ كانون الأول/ديسمبر ١٨٥٩
- وي . إذن لست بإفرنجي ، تحقيق شربل داغر ، بيروت ، دار الفارابيّ ، ٢٠٠٩

- وي .إذن لست بإفرنجي ، تقديم محمد سيّد عبد التواب ، القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٧
داغر(أسعد)
- مصادر الدراسة الأدبيّة ، بيروت ، منشورات الجامعة اللبنانيّة ، ١٩٧٢
الدسوقي(عمر)
- في الأدب الحديث ، القاهرة ، دار الفكر العربيّ
الراعي(علي)
- دراسات في الرواية المصريّة ، القاهرة ، الهيئة المصريّة للكتاب ، ١٩٧٩
-المسرح في الوطن العربيّ ، الكويت ، سلسلة عالم المعرفة ، ١٩٩٩
الرافعي (عبد الرحمن)
- عصر إسماعيل ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨٧
- عصر محمد علي ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨٩
الرافعي(مصطفى صادق)
- وحي القلم ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٢
راميتش (يوسف)
- أسرة المويلحي وأثرها في الأدب العربيّ الحديث ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨٠
ريكور(بول)
- الوجود والزمان والسرد ، ترجمة سعيد الغانمي ، بيروت ، المركز الثقافيّ العربيّ ، ٢٠٠٠
ريمون (أندريه)
- المصريّون والفرنسيّون في القاهرة : ١٧٩٨-١٨٠١ ترجمة بشير السباعي ، القاهرة ، عين للدراسات والبحوث الإنسانيّة والاجتماعيّة ، ٢٠٠١
رينه (خليل)
- ناجية ، بيروت ، المكتبة العلميّة ، ١٨٨٤

الزيّات(أحمد حسن)
- تاريخ الأدب العربيّ ، بيروت ، دار الثقافة ، ١٩٧٨
زيدان (جورجي)
- بناة النهضة العربيّة ، دار الكاتب العربيّ ، ١٩٨٢
- تاريخ آداب اللغة العربيّة ، القاهرة ، دار الهلال
- تاريخ آداب اللغة العربيّة ، بيروت ، مكتبة الحياة ، ١٩٩٢
- الحَجّاج بن يوسف الثقفيّ ، القاهرة ، دار الهلال ، ١٩٥٠
- عذراء قريش ، الهلال ، فبراير ١٨٩٩
سابايارد (نازك)
-الرحّالون العرب وحضارة الغرب في النهضة العربيّة الحديثة ، بيروت ، مؤسسة نوفل ، ١٩٧٩
السامرائيّ(إبراهيم)
- التطور اللغويّ التاريخيّ ، بيروت ، دار الأندلس ، ١٩٨١
السعافين (إبراهيم)
- تحوّلات السرد ، عمّان ، دار الشروق ، ١٩٩٦
- تطور الرواية العربيّة في بلاد الشام ، بيروت ، دار المناهل ، ١٩٨٧
سعيد (خالدة)
الاستعارة الكبرى ، بيروت ، دار الآداب ، ٢٠٠٨
سعيد (إدوارد)
- خارج المكان ، ترجمة فوّاز طرابلسي ، بيروت ، دار الآداب ، ٢٠٠٠
سوليه(روبير)
- مصر : ولع فرنسيّ ، ترجمة لطيف فرج ، القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٢

الشدياق(أحمد فارس)

- الساق على الساق ، إعداد عماد الصلح ، بيروت ، دار الرائد العربيّ ، ١٩٨٢

شريف(حكمت)

- كُليمات في علم الروايات ، تقديم شربل داغر ، مجلة حوليّات ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة البلمند ، لبنان ، عدد ١٦ سنة ٢٠١٥

شكري(غالي)

- النهضة والسقوط في الفكر المصريّ الحديث ، بيروت ، دار الطليعة ، ١٩٨٢

شلش(علي)

- نشأة النقد الروائيّ في الأدب العربيّ الحديث ، القاهرة مكتبة غريب ، ١٩٩٢

شيخو (لويس)

- تاريخ الآداب العربيّة ١٨٠٠-١٩٢٥ ، بيروت ، دار المشرق ١٩٩١

- تاريخ الآداب العربيّة في القرن التاسع عشر ، بيروت ، مطبعة الآباء اليسوعيّين ، ١٩٢٦

الشيّال(جمال الدين)

-تاريخ الترجمة والحركة الثقافيّة في عصر محمد علي ، القاهرة ، مكتبة الثقافة الدينيّة ، ٢٠٠٠

ضاهر(مسعود)

-هجرة الشوام : الهجرة اللبنانيّة إلى مصر ، القاهرة ، دار الشروق ، ٢٠٠٩

ضيف(شوقي)

- الأدب العربيّ المعاصر في مصر ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨٨

طرّازي(الفيكونت فيليب دي)

- تاريخ الصّحافة العربيّة ، بيروت ، المطبعة الأدبيّة ، ١٩١٣

الطهطاوي(رفاعة رافع)
-الأعمال الكاملة ، تحقيق محمد عمارة ، بيروت ، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر ، ١٩٧٣
العاملي (زينب فوّاز)
- الدرّ المنثور في طبقات ربّات الخدور ، القاهرة ، المطبعة الأميريّة ، ١٣١٢هـ
عبده(قاسم) والهواري(أحمد إبراهيم)
- الرواية التاريخيّة في الأدب العربيّ الحديث ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٩
عبده(محمد)
- شرح نهج البلاغة ، بيروت ، مؤسسة الأعلميّ
- الكتب العلميّة وغيرها ، جريدة الوقائع المصريّة في ١١ مايو١٨٨١ وقد أعادت نشر الوثيقة مجلة فصول ، القاهرة ،ع١ لسنة ١٩١١
عبود(مارون)
- روّاد النهضة العربيّة ، بيروت ، دار العلم للملايين ، ١٩٥٢
- المجموعة الكاملة ، بيروت ، دار مارون عبود
العسلي (شكري)
- فجائع البائسين ، المقتبس ، ١٩٠٧
عصفور(جابر)
- فجر الرواية العربيّة : ريادات مهمّشة ، مجلة فصول ، القاهرة ،ع٤/١٩٩٨
عطا لله (رشيد يوسف)
- تاريخ الآداب العربيّة ، تحقيق علي نجيب عطوي ، بيروت ، مؤسسة عزّ الدين ، ١٩٨٥
العقّاد (عباس محمود)
- عيد القلم ، بيروت ، المكتبة العصريّة ، د ت
- الفصول ، بيروت ، المكتبة العصريّة

- مراجعات في الآداب والفنون ، بيروت ، دار الكتاب العربيّ ، ١٩٦٦

علماء الحملة الفرنسيّة

- وصف مصر(المصريّون المحدّثون) ترجمة زهير الشايب ، القاهرة ، دار الشايب للنشر ، ١٩٩٢

عمر (محمد)

- حاضر المصريّين أو سرّ تأخّرهم ، تحقيق مجيد طوبيا ، القاهرة ، دار المحروسة ، ٢٠٠٢ ، عن نسخة مصوّرة للطبعة الأولى ، ١٩٠٢

عمر (مصطفى علي)

- القصّة وتطورها في الأدب العربيّ ، القاهرة ، دار المعارف

عوض(لويس)

- تاريخ الفكر المصريّ الحديث ، القاهرة ، مكتبة مدبولي ، ١٩٨٦

عيّاد (شكري) وآخرون

- الأدب العربيّ : تعبيره عن الوحدة والتنوّع ، بيروت ، مركز دراسات الوحدة العربيّة ، ١٩٨٧

فاضل(جهاد)

- أسئلة الرواية ، طرابلس ، الدار العربيّة للكتاب .

فاليط (برنار)

- النصّ الروائيّ : تقنيّات ومناهج ، ترجمة رشيد بنحدّو ، القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة ، ١٩٩٩

قاسم (سيزا)

- القارئ والنصّ ، القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٢

القاعود (حلمي محمد)

- مدرسة البيان في النثر الحديث ، القاهرة ، دار الاعتصام ، ١٩٨٦

الكيالي(سامي)

- الأدب العربيّ المعاصر في سوريّا : ١٨٥٠-١٩٥٠ ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٥٩

كول (جوان)
- الاستعمار والثورة في الشرق الأوسط : الأصول الاجتماعيّة والثقافيّة لحركة عرابي في مصر ، ترجمة عنان علي الشهاوي ، القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠١

كيليطو (عبد الفتاح)
- لسان آدم ، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي ، الدار البيضاء ، توبقال ١٩٩٥
- لن تتكلّم لغتي ، بيروت ، دار الطليعة ، ٢٠٠٢
- المقامات : السرد والأنساق الثقافيّة ، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي ، الدار البيضاء ، توبقال ١٩٩٣

لاكوتير(جان)
- شامبوليون : حياة من نور ، ترجمة نبيل سعد ، القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٠

لاين (إدوارد وليم)
- عادات المصريّين المحدّثين وتقاليدهم ، ترجمة سهير دسّوم ، القاهرة ، مطبعة مدبولي ، ١٩٩٩

لورنس (هنري)
- الحملة الفرنسيّة في مصر : بونابرت والإسلام ، ترجمة بشير السباعي ، القاهرة ، دار سينا ، ١٩٩٥

لوكاش (جورج)
- الرواية التاريخيّة ، ترجمة صالح جواد الكاظم ، بغداد ، دار الشؤون الثقافيّة العامّة ، ١٩٨٦

مبارك(علي)
- الأعمال الكاملة ، تحقيق محمد عمارة ، بيروت ، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر ، ١٩٧٩

مرّاش(فرنسيس فتح الله)
- غابة الحق ، بيروت ، دار الحمراء ، ١٩٩٠
المزيني (حمزة بن قبلان : مترجم)
- دراسات في تاريخ اللغة العربيّة ، الرياض ، دار الفيصل الثقافيّة ، ٢٠٠١
المَقَّريّ(أحمد بن محمد)
- نفح الطيب من غـصن الأندلس الرطيب ، تحـقـيق إحـسـان عـبـاس ، بيروت ، دار صادر ، ١٩٦٨
مندور(محمد)
- معارك أدبيّة ، القاهرة ، دار نهضة مصر
المنفلوطي(مصطفى لطفي)
- الشاعر ، دمشق ، دار الكاتب العربيّ ، ١٩٨٦
- في سبيل التاج ، دمشق ، دار الكاتب العربيّ ، ١٩٨٦
- النظرات ، دمشق ، دار الكتاب العربيّ
مواريه(جوزيف ماري)
-مذكّرات ضابط في الحملة الفرنسيّة على مصر ، ترجمة كاميليا صبحي ، القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٠
مونرو (جيمس)
-مقامات بديع الزمان الهمذانيّ وقصص البيكاريسك ، ترجمة خليل أبو رحمة ، الأردنّ ، منشورات جامعة اليرموك ، ١٩٩٥
المويلحي (محمد)
- حديث عيسى بن هشام ، القاهرة ، مكتبة الثقافة الدينيّة
النابلسي(شاكر)
- عصر التكايا والرعايا : وصف المشهد الثقافيّ لبلاد الشام في العهد العثمانيّ ، بيروت ، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر ، ١٩٩٩

نجم (محمد يوسف)

- القصّة في الأدب العربيّ الحديث ، بيروت ، دار الثقافة
- المسرحيّة في الأدب العربيّ الحديث ١٨٤٧-١٩١٤ ، بيروت ، دار الثقافة

ابن النديم(محمد بن إسحاق)

- الفهرست ، تحقيق رضا تجدد ، طهران ، ١٩٧١

النقّاش(رجاء)

- نجيب محفوظ : صفحات من مذكّراته وآراء جديدة على أدبه وحياته ، القاهرة ، مركز الأهرام للترجمة والنشر ، ١٩٩٨

نوفل(يوسف حسن)

- بيئات الأدب العربيّ ، الرياض ، دار المرّيخ ، ١٩٨٤

هلال (محمد غنيمي)

- النقد الأدبيّ الحديث ، بيروت ، دار العودة ، ١٩٨٢

الهواري (أحمد إبراهيم)

- مصادر نقد الرواية في الأدب العربيّ الحديث في مصر ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٩
- نقد الرواية في الأدب العربيّ الحديث في مصر ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨٣

هيكل(محمد حسين)

- ثورة الأدب ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨٦

الورقي(السعيد)

- اتجاهات الرواية العربيّة المعاصرة ، الإسكندريّة ، دار المعرفة الجامعيّة ، ١٩٨٩

اليازجيّ (ناصيف)

- مَجمع البحرين ، بيروت ، دار صادر ، ١٩٦٦

يونس(عبد الحميد)

- الهلالية في التاريخ والأدب الشعبيّ ، القاهرة ، مطبعة القاهرة ، ١٩٥٦

المحتويات

المحتويات



الدكتور عبد الله إبراهيم

- ناقد وأستاذ جامعيّ من العراق
- ولد في كركوك عام 1957
- نال درجة الدكتوراه من جامعة بغداد، عام 1991
- عمل أستاذًا للدراسات الأدبيّة والنقديّة في عدد من الجامعات العراقيّة والعربيّة.
- حصل على جائزة الملك فيصل العالميّة في الآداب، عام 2014
- حصل على جائزة الشيخ زايد في الدراسات النقديّة، عام 2013
- حصل على جائزة «عبد الحميد شومان» للعلماء العرب، لعام 1997
- باحث مشارك في الموسوعة العالميّة (Cambridge History of Arabic Literature)
- أصدر أكثر من عشرين كتابًا في مجال الدراسات السرديّة والثقافيّة.



من مؤلّفات الدكتور عبد الله إبراهيم

- عالم القرون الوسطى في أعين المسلمين، بيروت، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، 2007
- المطابقة والاختلاف، بيروت، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، 2005
- المركزيّة الإسلاميّة، بيروت، المركز الثقافيّ العربيّ، 2001
- المركزيّة الغربيّة، بيروت، المركز الثقافيّ العربيّ، 1997
- الثقافة العربيّة والمرجعيّات المستعارة، بيروت، المركز الثقافيّ العربيّ، 1999
- السرديّة العربيّة، بيروت، المركز الثقافيّ العربيّ، 1992
- المتخيَّل السرديّ، بيروت، المركز الثقافيّ العربيّ، 1990
- التفكيك: الأصول والمقولات، الدار البيضاء، 1990
- النثر العربيّ القديم، الدوحة، المجلس الوطنيّ للثقافة، 2002
- المحاورات السرديّة، بيروت، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، 2012
- التلقّي والسياقات الثقافيّة، بيروت، دار الكتاب الجديد، 2000
- السرد والترجمة، بيروت، دار الانتشار العربيّ، 2012

موسوعة السرد العربيّ

يَطمح هذا الجزء من «موسوعة السرد العربيّ» إلى إعادة بناء السياق الثقافيّ لنشأة السرديّة العربيّة الحديثة، فيرسم التفاعلات الأدبيّة والاجتماعيّة في القرن التاسع عشر التي شهدت جملةً من التغيّرات المتداخلة، من بينها الحراك الثقافيّ المحتدم، وتحلّل الأبنية التقليديّة، وبداية تشكل أنواع جديدة، ولا يرغب البحث في الارتهان للفرضيّات الشائعة حول نشأة السرد العربيّ الحديث، إذ لا يقع التحرّر من هيمنة الخطاب الاستعماريّ، الذي أرسى دعائم تلك التصوّرات من دون نقد ركائزه، فقد انبثق ذلك السرد من خضمّ التفاعل بين المرجعيّات والنصوص والأنواع الأدبيّة، فهو الثمرة التي انتهت إليها حركة التمازج بين الرصيد السرديّ التقليديّ والمؤثرات الثقافيّة الجديدة، والحراك الذي عصف بالأنواع السرديّة القديمة، وفي مقدّمة ذلك: ضعف الحدود الفاصلة بين الأجناس والأنواع، وغياب الهويّات النصّيّة الثابتة، وتفكك الأنظمة السرديّة الموروثة، ثمّ انحسار القيم الثقافيّة الداعمة للأدب القديم، فكلّ ذلك نزع الشرعيّة عن السرد القديم، وفتح الأفق أمام السرد الحديث.



لوحة الغلاف: للخطاط ابراهيم أبو طوق

ISBN 978-9948-02-419-4


www.mbrf.ae

